*Gilles Deleuze*

# FRANCIS BACON

## LÓGICA DE LA SENSACIÓN

*2ª Edición*

*Traducción de* ISIDRO HERRERA

ARENA Libros

Título original:
*Francis Bacon. Logique de la sensation*

© Éditions du Seuil, 2002.
© Arena libros s.l. 2002, 2005, 2009
C/ Santa Clara, 10,
28013 - Madrid
Tel: 91 559 13 71
E-mail: arenalibros@arenalibros.com

www.arenalibros.com

Diseño de la colección y de la Portada: Eduardo Estrada.
Portada: Arena Libros

ISBN: 978-84-95897-28-2

Depósito legal: M-1126-2009

Impreso en INFOPRINT
Tels. 91 521 20 09
C/ DOS DE MAYO, 5 Y 7
28004 - Madrid

La edición de esta obra se beneficia del apoyo del Ministerio Francés de Asuntos Exteriores y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en España, en el marco del programa de Participación en la Publicación (P.A.P. «García Lorca»)

# ÍNDICE:

I — *El redondel, la pista.* 13

El redondel y sus análogos — Distinción de la Figura y de lo figurativo — El hecho — La cuestión de las «*matters of fact*» — Los tres elementos de la pintura: estructura, Figura y contorno — Papel de los colores lisos.

II — *Nota sobre la figuración en la pintura antigua.* 19

La pintura, la religión y la foto — Sobre dos contrasentidos.

III — *El atletismo.* 23

Primer movimiento: de la estructura a la Figura — Aislamiento — El atletismo — Segundo movimiento: de la Figura a la estructura — El cuerpo se escapa: la abyección — La contracción, la disipación: lavabos, paraguas y espejos.

IV — *El cuerpo, la pieza de carne y el espíritu, el devenir-animal.* 29

El hombre y el animal — La zona de indiscernibilidad — Carne y hueso: la pieza de carne desciende de los huesos — La piedad — Cabeza, rostro y pieza de carne.

V — *Nota recapitularia: períodos y aspectos de Bacon.* 35

Del grito a la sonrisa: la disipación — Los tres períodos sucesivos de Bacon — La coexistencia de todos los movimientos — Las funciones del contorno.

VI — *Pintura y sensación.* 41

Cézanne y la sensación — Los niveles de sensación — Lo figurativo y la violencia — El movimiento de traslación, el paseo — La unidad fenomenológica de los sentidos: sensación y ritmo.

VII — *La histeria.* 51

El cuerpo sin órganos: Artaud — La línea gótica de Worringer — Lo que quiere decir «diferencia de nivel» en la sensación — La vibración — Histeria y presencia — La duda de Bacon — La histeria, la pintura y el ojo.

VIII — *Pintar las fuerzas.* 63

Producir lo invisible: problema de la pintura — La deformación, ni transformación ni descomposición — El grito — Amor a la vida en Bacon — Enumeración de las fuerzas.

IX — *Parejas y trípticos.* 71

Figuras acopladas — La lucha y el acoplamiento de la sensación — La resonancia — Figuras rítmicas — La amplitud y los tres ritmos — Dos clases de «*matters of fact*».

X — *Nota: ¿qué es un tríptico?* 79

El testigo — Lo activo y lo pasivo — La caída: realidad activa de la diferencia de nivel — La luz, reunión y separación.

XI — *La pintura, antes de pintar...* 89

Cézanne y la lucha contra el cliché — Bacon y las fotos — Bacon y las probabilidades — Teoría del azar: las marcas accidentales — Lo visual y lo manual — Estatuto de lo figurativo.

XII — *El diagrama.* 101

El diagrama según Bacon (trazos y manchas) — Su carácter manual — La pintura y la experiencia de la catástrofe — Pintura abstracta, código y espacio óptico — Action Painting, diagrama y espacio manual — Lo que no le conviene a Bacon de una u otra de esas vías.

XIII — *La analogía.* *113*

Cézanne: el motivo como diagrama — Lo analógico y lo digital — Pintura y analogía — El estatuto paradójico de la pintura abstracta — El lenguaje analógico de Cézanne, el de Bacon: plano, color y masa — Modular — La semejanza recuperada.

XIV — *Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura...* *123*

Egipto y la presentación háptica — La esencia y el accidente — La representación orgánica y el mundo óptico-táctil — El arte bizantino: ¿un mundo óptico puro? — El arte gótico y lo manual — La luz y el color, lo óptico y lo háptico.

XV — *La travesía de Bacon.* *137*

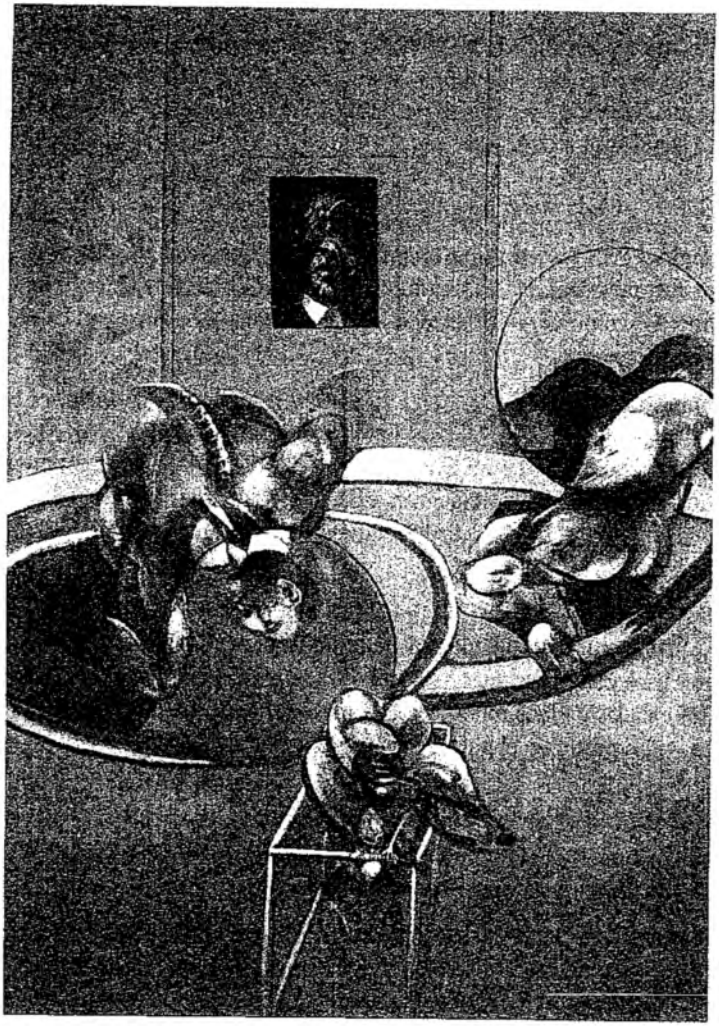
El mundo háptico y sus avatares — El colorismo — Una nueva modulación — De Van Gogh y Gauguin a Bacon — Los dos aspectos del color: tono vivo y tono roto, color liso y Figura, playas y coladas.

XVI — *Nota sobre el color.* *147*

El color y los tres elementos de la pintura — El color-estructura: los colores lisos y sus divisiones — Papel del negro — El color-fuerza: las Figuras, las coladas y tonos rotos — Las cabezas y las sombras — El color-contorno — La pintura y el gusto: buen y mal gusto.

XVII — *El ojo y la mano.* *157*

Digital, táctil, manual y háptico — La práctica del diagrama — Relaciones «totalmente diferentes» — Miguel Ángel: el hecho pictórico.



*Three figures and portrait*, 1975
[40]

# PRÓLOGO

Cada una de las secciones siguientes considera un aspecto de los cuadros de Bacon, en un orden que va de lo más simple a lo más complejo. Pero este orden es relativo, y sólo vale desde el punto de vista de una lógica general de la sensación.

Ni que decir tiene que en realidad todos los aspectos coexisten. Convergen en el color, en la «sensación colorante», que es la cúspide de esta lógica. Cada uno de los aspectos puede servir de tema a una secuencia particular en la historia de la pintura.

Los cuadros citados aparecen progresivamente. Están reproducidos todos, y designados por un número que remite a su reproducción en el segundo tomo*. Le agradecemos a M^lle Valérie Beston, de la Galería Malborough, la preciosa ayuda que ha querido prestarnos.

---

* Así era en la edición original publicada en 1981 en Éditions de La Différence, que constaba de dos tomos y que contenía, en el primero, el texto de Gilles Deleuze y, en el segundo, la reproducción de todos los cuadros a los que se hacía referencia en él. Nuestra edición, siguiendo el criterio de la nueva edición publicada por Seuil en 2002, se reduce, como ella, a un único tomo que contiene solamente el texto. En las últimas páginas, sin embargo, aparecen el índice completo de los cuadros de Bacon citados con el número al margen del texto y una pequeña selección de los más representativos como guía para el lector menos familiarizado con la obra de Bacon.

*Two studies of Georges Dyer with a dog*, 1968
[36]

# I

## El redondel, la pista

Un redondel suele delimitar el lugar donde está sentado el personaje, es decir, la Figura. Sentado, acostado, inclinado u otra cosa. El redondel, o el óvalo, hace más o menos de sitio: puede desbordar los lados del cuadro, estar en el centro de un tríptico, etc... Muchas veces está redoblado, o bien reemplazado, por el redondel de la silla donde el personaje está sentado o por el óvalo de la cama donde el personaje está acostado. Enjambra en las pastillas que circundan una parte del cuerpo del personaje, o en los círculos giratorios que rodean los cuerpos. Pero incluso los dos campesinos no forman más que una Figura en relación con una tierra hacinada, estrictamente contenida en el óvalo de un puchero. En pocas palabras, el cuadro trae consigo una pista, una especie de circo como lugar. Es un procedimiento muy sencillo que consiste en aislar la Figura. Hay otros procedimientos de aislamiento: poner la Figura en un cubo, o más bien en un paralelepípedo de cristal o de hielo; pegarla a un raíl, a una barra estirada, como al arco magnético de un círculo infinito; combinar todos estos medios, el redondel, el cubo y la barra, como en aquellos extraños sillones ensanchados y arqueados de Bacon. Eso son lugares. De cualquier manera Bacon no oculta que estos procedimientos son casi rudimentarios, a pesar de las sutilezas de sus combinaciones. Lo importante es que no constriñan la Figura a la inmovilidad; al contrario, deben hacer sensible una especie de marcha, de explora-

ción de la Figura por el lugar, o de sí misma. Es un campo operatorio. La relación de la Figura con su lugar aislante define un hecho: el hecho es... eso que tiene lugar... Y la Figura de este modo aislada se convierte en una Imagen, en un Icono.

No solamente el cuadro es una realidad aislada (un hecho), no solamente el tríptico tiene tres paneles aislados que ante todo no se deben reunir en un mismo marco, sino que la propia Figura está aislada en el cuadro, por el redondel o por el paralelepípedo. ¿Por qué? Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter *figurativo*, *ilustrativo*, *narrativo*, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo «figural» a lo figurativo[1]. Aislar la Figura será la primera condición. Lo figurativo (la representación) implica, en efecto, la relación de una imagen con un objeto que se supone que ilustra; pero implica también la relación de una imagen con otras imágenes dentro de un conjunto compuesto que otorga precisamente a cada una su objeto. La narración es el correlato de la ilustración. Entre dos figuras, para animar el conjunto ilustrado, siempre se desliza, o tiende a deslizarse, una historia[2]. Así pues, aislar es el medio más sencillo, necesario aunque no suficiente, para romper con la representación, cascar la narración, impedir la ilustración, liberar la Figura: atenerse al hecho.

Evidentemente, el problema es más complicado: ¿no hay otro tipo

---

[1] J.-F. Lyotard emplea la palabra «figural» como sustantivo, y para oponerla a «figurativo»: cf. *Discours, Figure* éd. Klinksieck.

[2] Cf. Bacon, *L'art de l'impossible. Entretiens avec David Sylvester*, éd. Skira. La crítica de lo «figurativo» (a la vez «ilustrativo» y «narrativo») es constante en los dos tomos de este libro, que de ahora en adelante citaremos con la abreviatura E.

de relaciones entre Figuras que no fuese narrativo, y del cual no se derivara ninguna figuración? ¿Figuras diversas que incidieran sobre el mismo hecho, que pertenecieran a un solo y mismo hecho único, en lugar de relatar una historia y de remitir a objetos diferentes dentro de un conjunto de figuración? ¿Relaciones no narrativas entre Figuras, y relaciones no ilustrativas entre las Figuras y el hecho?
14, 17 Bacon no ha dejado de hacer Figuras acopladas, que no cuentan ninguna historia. Más aún, los paneles separados de un tríptico mantienen una relación intensa entre sí, aunque esa relación no tenga nada de narrativo. Con modestia, Bacon reconoce que la pintura clásica frecuentemente ha acertado a trazar este otro tipo de relaciones entre Figuras, y que ésa es aún la tarea de la pintura venidera: «evidentemente muchas de las mayores obras maestras se han hecho con cierto número de figuras en un mismo lienzo, y de suyo cualquier pintor ansía hacer eso... Pero la historia que ya se cuenta de una figura a otra anula desde el principio las posibilidades que la pintura tiene de actuar por sí misma. Y hay aquí una dificultad muy grande. Pero un día u otro llegará alguien que será capaz de poner varias figuras en un mismo lienzo»[3]. ¿Cuál sería, en suma, este otro tipo de relaciones entre Figuras acopladas o distintas? Llamamos a estas nuevas relaciones *matters of fact*, por oposición a las relaciones inteligibles (de objetos o de ideas). Aun cuando se reconozca que Bacon ya ha conquistado con largueza ese dominio, es bajo aspectos más complejos que los que consideramos actualmente.

5, 19
22, 25

Estamos todavía en el simple aspecto del aislamiento. Una figura está aislada en la pista, en la silla, la cama o la butaca, dentro del redondel o del paralelepípedo. Sólo ocupa una parte del cuadro. A partir de ahí, ¿de qué se encuentra lleno el resto del cuadro? Para Bacon, unas cuantas posibilidades están ya anuladas, o no tienen interés. Lo que llena el resto del cuadro no será un paisaje como

[3] E. I, pp. 54-55.

correlato de la figura, ni un fondo del cual surgiera la forma, ni algo informe, claroscuro, espesor del color donde se desenvolvieran las sombras, textura en que se desenvolviera la variación. Vamos, sin embargo, demasiado rápido. Hay efectivamente, al comienzo de la obra, Figuras-paisaje como el Van Gogh de 1957; hay texturas extremadamente matizadas, como «*Figura en un paisaje*» o «*Figura estudio I*», de 1945; hay espesores y densidades como la «*Cabeza II*» de 1949; y, sobre todo, hay ese supuesto periodo de diez años, del cual Sylvester dice que está dominado por lo sombrío, lo oscuro y el matiz, antes de regresar a lo preciso[4]. Pero no está excluido que aquello que es destino pase por rodeos que parecen contradecirlo. Porque los paisajes de Bacon son la preparación de lo que aparecerá más tarde como un conjunto de concisas «marcas libres involuntarias» que rayan el lienzo, *trazos asignificantes* despojados de función ilustrativa o narrativa: de ahí la importancia de la hierba, el carácter irremediablemente herbáceo de aquellos paisajes («*Paisaje*» 1952, «*Estudio de figura en un paisaje*» 1952, «*Estudio de babuino*» 1953, o «*Dos figuras en la hierba*» 1954). En cuanto a las texturas, a lo espeso, a lo sombrío o a la imagen borrosa, preparan ya el gran procedimiento de limpia local, con rodilla, escobilla o cepillo, donde el espesor se exhibe en una zona no figurativa. Ahora bien, precisamente, los dos procedimientos de limpia local y de trazo asignificante pertenecen a un sistema original que no es ni el del paisaje, ni el de lo informe o del fondo (si bien sean aptos, en virtud de su autonomía, para «hacer» paisaje o para «hacer» fondo, e incluso para «hacer» sombreo).

1
7, 8
11
12, 13
15, 2

En efecto, lo que ocupa sistemáticamente el resto del cuadro son grandes colores lisos de color vivo, uniforme e inmóvil. Delgados y duros, tienen una función estructurante, espacializante. Pero no están debajo de la Figura, detrás de ella o más allá. Están estrictamente al lado, o más bien todo a su alrededor, y están captados por y

[4] E. I, pp. 34-35.

dentro de una vista cercana, táctil o «háptica», tanto como la propia Figura. En este estadio, cuando se pasa de la Figura a los colores lisos, no hay ninguna relación de profundidad o de alejamiento, ninguna incertidumbre de luces y de sombras. Ni siquiera la sombra, ni siquiera el negro es sombrío («he procurado hacer las sombras tan presentes como la Figura»). Si los colores lisos funcionan como fondo, es por tanto en virtud de su estricta correlación con las Figuras, *se trata de la correlación de dos sectores en un mismo Plano igualmente cercano*. Esta correlación, esta conexión, viene dada por el lugar, por la pista o el redondel, que es el límite común de ambas, su contorno. Es lo que dice Bacon en una declaración muy importante, a la que volveremos con frecuencia. Distingue en su pintura tres elementos fundamentales, que son la estructura material, el redondel-contorno y la imagen alzada. Si se piensa en términos de escultura, hay que decir: el armazón, la peana que podría ser móvil y la Figura que se pasea por el armazón con la peana. Si hubiera que ilustrarlos (y hay que hacerlo en algunas ocasiones, como en el «*Hombre con el*
16 *perro*» de 1953) se diría: una acera, charcos, personajes que sortean charcos y dan su «paseo cotidiano»[5].

---

[5] Citamos desde ahora el texto completo, E. II, pp. 34-36: «Pensando en ellas como esculturas, en la manera en que podría hacerlas en pintura, y hacerlas mucho mejor en pintura, se me ha ocurrido de repente. Sería una especie de pintura estructurada en la que las imágenes surgirían, por así decir, de un río de carne. Esta idea suena terriblemente romántica, pero yo lo veo de manera muy formal — ¿Y qué forma tendría eso? — Se alzarían ciertamente sobre estructuras materiales — ¿Varias figuras? — Sí, y habría sin duda una acera que se elevaría más alta que en la realidad, y sobre la que podrían moverse, como si fueran charcos de carne que elevaran las imágenes, si es posible, de gente determinada dando su paseo cotidiano. Espero ser capaz de hacer figuras que surjan de su propia carne con sus bombines y sus paraguas, hacer figuras tan punzantes como una Crucifixión». Y en E. II, p. 83, Bacon añade: «He imaginado esculturas colocadas en una especie de armazón, un armazón muy grande hecho de manera que la escultura pueda deslizarse encima, y que la gente pueda incluso a su gusto cambiar la posición de la escultura».

Lo que en ese sistema tiene que ver con el arte egipcio, con el arte bizantino, etc., aquí todavía no podemos buscarlo sino más tarde. Lo que cuenta actualmente es esta proximidad absoluta, esta coprecisión, del color liso que funciona como fondo y de la Figura que funciona como forma, en el mismo plano de visión cercana. Y este sistema, la coexistencia de dos sectores uno al lado del otro, es lo que cierra el espacio, lo que constituye un espacio absolutamente cerrado y envolvente, mucho más que si se procediera con lo sombrío, lo oscuro o lo indistinto. Por eso, hay efectivamente imagen borrosa en Bacon, hay incluso dos clases de imagen borrosa, pero ambas pertenecen a este sistema de alta precisión. En el primer caso, la imagen borrosa se obtiene no por indistinción, sino al revés, por la operación que «consiste en destruir la nitidez mediante la nitidez»[6]. Así es el
9 hombre de la cabeza de cerdo, «*Autorretrato*» de 1973. O bien el tratamiento de periódicos arrugados o no: como dice Leiris, los caracteres tipográficos están netamente trazados, y es su propia precisión mecánica la que se opone a su legibilidad[7]. En el otro caso, la imagen borrosa se obtiene por los procedimientos de marcas libres, o de limpia, que también pertenecen a los elementos precisos del sistema (todavía habrá otros casos).

---

[6] A propósito de Tati que es también un gran artista de los colores lisos, André Bazin decía: «son raros los elementos sonoros indistintos... Al contrario, toda la astucia de Tati consiste en destruir la nitidez mediante la nitidez. Los diálogos no son incomprensibles sino insignificantes, y su insignificancia se revela por su misma precisión. Tati llega a ello deformando las relaciones de intensidad entre los planos... » (*Qu'est-ce que le cinéma?*, p. 46, éd. du Cerf).

[7] Leiris, *Au verso des images*, éd. Fata Morgana, p. 26.

# II

## Nota sobre las relaciones de la pintura antigua con la figuración

La pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo. Pero Bacon invoca dos datos que hacen que la pintura antigua no tenga con la figuración o la ilustración la misma relación que la pintura moderna. Por una parte, la foto ha cargado con la función ilustrativa y documental, de modo que la pintura moderna no tiene que cubrir esta función que todavía pertenecía a la antigua. Por otra parte, la pintura antigua estaba aún condicionada por ciertas «posibilidades religiosas» que le daban un sentido pictórico a la figuración, mientras que la pintura moderna es un juego ateo[1].

No es seguro, sin embargo, que estas dos ideas, recogidas de Malraux, sean adecuadas. Porque las actividades se hacen la competencia, más que una se contente con cubrir el papel abandonado por la otra. No es imaginable una actividad que se encargase de una función abandonada por un arte superior. La foto, incluso instantánea, tiene una pretensión totalmente distinta que la de representar, ilustrar o narrar. Y cuando Bacon habla por su parte de la foto, y de las relaciones fotografía-pintura, dice cosas mucho más profundas. Por

[1] Cf. E. I, pp. 62-65 (Bacon se pregunta por qué Velázquez podía permanecer tan cercano a la «figuración». Y responde que, por una parte, la fotografía no existía; y, por otra parte, que la pintura estaba vinculada a un sentimiento religioso, incluso vago).

otro lado, el vínculo del elemento pictórico con el sentimiento religioso, en la pintura antigua, parece a su vez mal definido por la hipótesis de una función figurativa que estuviera sencillamente santificada por la fe.

Sea un ejemplo extremo: «*El entierro del Conde Orgaz*», del Greco. Una horizontal divide el cuadro en dos partes, inferior y superior, terrestre y celeste. En la parte baja, hay una figuración o narración que representa el entierro del conde, aunque ya todos los coeficientes de deformación de los cuerpos, y especialmente de alargamiento, estén actuando. Pero en lo alto, allí donde el conde es recibido por Cristo, hay una liberación loca, una total manumisión: la Figuras se enderezan y se alargan, se afinan sin medida, fuera de cualquier constricción. A pesar de las apariencias, no hay ya historia que contar, las Figuras están liberadas de su papel representativo, entran directamente en relación con un orden de sensaciones celestes. Y es ya eso lo que la pintura cristiana ha encontrado en el sentimiento religioso: un ateísmo propiamente pictórico, donde se podría tomar al pie de la letra la idea de que Dios no debería ser representado. Y en efecto, con Dios, pero también con Cristo, con la Virgen, con el Infierno también, las líneas, los colores, los movimientos se desprenden de las exigencias de la representación. Las Figuras se enderezan o se doblan, o se contorsionan, liberadas de toda figuración. No tienen nada que representar o que narrar, puesto que se contentan con remitir en ese dominio al código existente de la Iglesia. Entonces, por su parte, sólo tienen que ver con «sensaciones» celestes, infernales o terrestres. Todo se hará pasar por el código, se pintará el sentimiento religioso de todos los colores del mundo. No hay que decir «si Dios no existe, todo está permitido». Es justo lo contrario. Porque con Dios todo está permitido. Es con Dios con quien todo está permitido. No sólo moralmente, puesto que las violencias y las infamias encuentran siempre una santa justificación. Sino estéticamente, de manera mucho más importante, porque las Figuras divinas están animadas por un libre trabajo creador, por una fantasía que se per-

mite cualquier cosa. El cuerpo de Cristo está verdaderamente trabajado por una inspiración diabólica que le hace pasar por todos los «dominios sensibles», por todos los «diferentes niveles de sensación». Sean todavía dos ejemplos: el Cristo de Giotto, transformado en cometa en el cielo, verdadero avión, que envía los estigmas a San Francisco, mientras que las líneas plumeadas del camino recorrido por esos estigmas son como marcas libres detrás de las cuales el santo maneja los hilos del avión cometa. O bien la creación de los animales de Tintoretto: Dios es como un *starter* que da la salida de una carrera de obstáculos, los pájaros y los peces salen los primeros, mientras que el perro, los conejos, el ciervo, la vaca y el unicornio esperan su turno.

No se puede decir que el sentimiento religioso sustentara la figuración en la pintura antigua: al contrario, hacía posible una liberación de las Figuras, un surgimiento de las Figuras fuera de toda figuración. No se puede decir tampoco que la renuncia a la figuración sea más fácil para la pintura moderna en calidad de juego. Al contrario, la pintura moderna está invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo. En efecto, sería un error creer que el pintor trabaja sobre una superficie blanca y virgen. La superficie está ya por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper. Y es efectivamente lo que dice Bacon cuando habla de la foto: ella no es una figuración de lo que se ve, es lo que el hombre moderno ve[2]. No es sencillamente peligrosa porque sea figurativa, sino porque pretende *reinar sobre la vista*, por lo tanto, sobre la pintura. Así, habiendo renunciado al sentimiento religioso, pero asediada por la foto, la pintura moderna está en una situación

[2] E. I, p. 67. Tendremos que volver sobre este punto, que explica la actitud de Bacon en relación con la fotografía, a la vez fascinación y desprecio. En cualquier caso, lo que le reprocha a la foto es cualquier cosa menos que sea figurativa.

mucho más difícil, dígase lo que se diga, para romper con la figuración que parecería su miserable dominio reservado. Esta dificultad la certifica la pintura abstracta: ha sido necesario el extraordinario trabajo de la pintura abstracta para arrancar al arte moderno de la figuración. Pero ¿no hay otra vía más directa y más sensible?

*Three studies of Isabel Rawsthorne*, 1967
[20]

# III

## ATLETISMO

Volvamos a los tres elementos pictóricos de Bacon: los grandes colores lisos como estructura material espacializante — la Figura, las Figuras y su hecho — el lugar, es decir, el redondel, la pista o el contorno, que es el límite común de la Figura y del color liso. El contorno parece muy sencillo, redondel u óvalo; más bien es su color lo que da problemas, en la doble relación dinámica en que está tomado. En efecto, el contorno como lugar es el lugar de un intercambio en los dos sentidos, entre la estructura material y la Figura, entre la Figura y el color liso. El contorno es como una membrana recorrida por un doble intercambio. Algo pasa, en un sentido y en el otro. Si la pintura no tiene nada que narrar, ni historia que contar, de todos modos algo pasa que define el funcionamiento de la pintura.

En el redondel la Figura está sentada en la silla, acostada en la cama: a veces parece incluso a la espera de lo que va a pasar. Pero lo que pasa, o va a pasar, o ya ha pasado, no es un espectáculo, una representación. Los «attendants» de Bacon no son espectadores. Se sorprende incluso en los cuadros de Bacon el esfuerzo por eliminar cualquier espectador, y de esa manera todo espectáculo. Así, la tauromaquia de 1969 presenta dos versiones: en la primera, el gran color liso
10 tolera todavía un panel abierto en donde se percibe un gentío, como una legión romana que hubiera venido al circo, mientras que la
18 segunda versión ha cerrado el panel, y no se contenta ya con entrela-

zar las dos Figuras del torero y del toro sino que llega verdaderamente a su hecho único o común, al mismo tiempo que desaparece la cinta malva que enlazaba a los espectadores con eso que aún era espectáculo. Los «*Tres estudios de Isabel Rawsthorne*» (1967) muestran la Figura cerrando la puerta a la intrusa o visitante, aun cuando sea su propio doble. Se dirá que en muchos casos subsiste una especie de espectador, un mirón, un fotógrafo, un transeúnte, un «attendant», distinto de la Figura: especialmente en los trípticos, de los que casi es una ley, pero no solamente allí. Veremos sin embargo que Bacon tiene necesidad, en sus cuadros y sobre todo en sus trípticos, de una función de *testigo*, que forma parte de la Figura y no tiene nada que ver con un espectador. Igualmente simulacros de fotos, enganchados a la pared o sobre riel, pueden desempeñar este papel de testigo. Son testigos, no en el sentido de espectadores, sino de elemento-índice o de constante en relación con lo que se estima una variación. En verdad, el único espectáculo es el de la espera o del esfuerzo, pero éstos no se producen más que cuando no hay espectadores. Es la semejanza de Bacon con Kafka. La Figura de Bacon es el gran Vergonzoso, o bien el gran Nadador que no sabía nadar, el artista del hambre; y la pista, el circo, la plataforma, son el teatro de Oklahoma. A este respecto, todo culmina en Bacon con «*Pintura*» de 1978: pegada a un panel, la Figura tensa todo su cuerpo y una pierna, para hacer que con su pie gire la llave de la puerta, desde el otro lado del cuadro. Se observa que el contorno, el redondel, de un naranja dorado muy bello, no está por tierra, sino que ha emigrado, situado en la misma puerta, de modo que la Figura, con la punta extrema del pie, parece alzarse de pie sobre la puerta vertical, dentro de una reorganización del cuadro.

En este esfuerzo por eliminar al espectador, la Figura da ya muestras de un singular atletismo. Tanto más singular cuanto que la fuente del movimiento no está en ella. El movimiento va más bien de la estructura material, del color liso, a la Figura. En muchos cuadros, el color liso está precisamente atrapado en un movimiento por el que forma un cilindro: se enrolla alrededor del contorno, del lugar; y

envuelve, aprisiona la Figura. La estructura material se enrolla alrededor del contorno para aprisionar la Figura la cual acompaña el movimiento con todas sus fuerzas. Extrema soledad de las Figuras, extremo encierro de los cuerpos que excluyen cualquier espectador: la Figura no viene a serlo sino por ese movimiento en que se encierra y que la encierra. «Morada donde los cuerpos van buscando cada uno su despoblador... Es el interior de un cilindro rebajado que tiene cincuenta metros de circunferencia y dieciséis de alto para armonizarlo. Luz. Su debilidad. Su amarillo»[1]. O bien caída suspendida en
24 el agujero negro del cilindro: es la primera fórmula del atletismo irrisorio, al estilo de lo violento cómico, donde los órganos del cuerpo son prótesis. O bien el lugar, el contorno se convierten en aparatos
14 para la gimnástica de la Figura en el seno de los colores lisos.

Pero el otro movimiento, que coexiste evidentemente con el primero, es, por el contrario, el que va de la Figura hacia la estructura material, hacia el color liso. Desde el principio, la Figura es el cuerpo, y el cuerpo tiene lugar en el recinto del redondel. Pero el cuerpo no espera solamente algo de la estructura, espera algo en sí mismo, hace un esfuerzo sobre sí mismo para convertirse en Figura. Ahora donde pasa algo es en el cuerpo: él es fuente del movimiento. No se trata del problema del lugar, sino más bien del acontecimiento. Si hay esfuerzo, y esfuerzo intenso, no es del todo un esfuerzo extraordinario, como si se tratara de una empresa por encima de las fuerzas del cuerpo y referida a un objeto distinto. El cuerpo se esfuerza con precisión, o con precisión espera escaparse. No es el yo quien intenta escapar de mi cuerpo, es el propio cuerpo quien intenta escaparse por... En una palabra, un espasmo: el cuerpo como plexo, y su esfuerzo o su espera de un espasmo. Quizás es una aproximación al horror o a la abyección según Bacon. Un cuadro puede guiarnos, «*Figura en*
26 *el lavabo*» de 1976: enganchado al óvalo del lavabo, encoladas las manos a los grifos, el cuerpo-figura hace sobre sí mismo un intenso

[1] Beckett, *Le dépeupleur*, éd. de Minuit, p. 7.

esfuerzo inmóvil para escaparse completamente por el agujero del sumidero. Joseph Conrad describe una escena semejante donde también veía la imagen de la abyección: en un camarote hermético del barco, en plena tempestad, el negro del Narcissus escucha a los demás marineros que han logrado excavar un minúsculo agujero en el tabique que lo aprisiona. Es un cuadro de Bacon. «Y ese negro infame, arrojándose hacia la abertura, pegó allí sus labios y gimió ¡socorro! con una voz apagada, apretando su cabeza contra la madera, en un esfuerzo demente, para salir por ese agujero de una pulgada de ancho y tres de largo. Descoyuntados como estábamos, esa increíble acción nos paralizó totalmente. Parecía imposible echarlo de allí»[2]. La frase corriente «pasar por una ratonera» banaliza la abominación misma o el Destino. Escena histérica. Toda la serie de los espasmos
29 en Bacon es de este tipo, amor, vómito, excremento, siempre el cuerpo que trata de escapar *por* uno de sus órganos, para ir a ocupar el color liso, la estructura material. Bacon ha dicho muchas veces que, en el dominio de las Figuras, la sombra tenía tanta presencia como el cuerpo; pero la sombra sólo adquiere esta presencia porque se esca-
47 pa del cuerpo, es el cuerpo que se ha escapado por tal o cual punto localizado en el contorno. Y el grito, el grito de Bacon, es la opera-
6 ción por la cual el cuerpo entero se escapa por la boca. Todos los estirones del cuerpo.

La cubeta del lavabo es un lugar, un contorno, es una recuperación del redondel. Pero aquí la nueva posición del cuerpo en relación con el contorno muestra que hemos llegado a un aspecto más complejo (incluso si ese aspecto está ahí desde el comienzo). La estructura material ya no se enrolla alrededor del contorno para envolver la Figura, la Figura pretende pasar por un punto de fuga en el contorno para disiparse en la estructura material. Es la segunda dirección del intercambio, y la segunda forma del atletismo irrisorio. Así pues, el contorno toma una nueva función, puesto que no está en liso, sino

---

[2] Conrad, *Le nègre du Narcissus*, éd. Gallimard, p. 103.

que dibuja un volumen hueco y tolera un punto de fuga. Los paraguas de Bacon, a este respecto, son análogos al lavabo. En las dos ver-
30, 28 siones de «*Pintura*», 1946 y 1971, la Figura está de hecho instalada en el redondel de una balaustrada, pero al mismo tiempo se deja coger de un bocado por el paraguas semiesférico, y parece esperar a escaparse completamente por la punta del instrumento: ya sólo vemos su sonrisa abyecta. En los «*Estudios del cuerpo humano*» de 1970 y en el
22, 50 «*Tríptico mayo-junio 1974*» el paraguas verde botella es tratado mucho más superficialmente, pero la Figura acurrucada se sirve de él a la vez como de un balancín, un paracaídas, un aspirador y una ventosa, dentro del cual todo el cuerpo contraído quiere pasar, teniendo ya cogida de un bocado la cabeza: esplendor de esos paraguas como contornos, con una punta estirada hacia abajo. En la literatura Burroughs es quien mejor ha sugerido este esfuerzo del cuerpo por escaparse por una punta o por un agujero que forman parte de sí mismo o de su entorno: «el cuerpo de Johnny se contrae hacia su mentón, las contracciones son cada vez más largas, ¡Aiiiiiie! grita, tirantes los músculos, y su cuerpo prueba a escaparse por completo a través de la cola»[3]. Igualmente, en Bacon, la «*Figura acostada con jerin-*
37 *guilla hipodérmica*» (1963) es menos un cuerpo clavado, diga lo que diga de él Bacon, que un cuerpo que intenta pasar a través de la jeringuilla, y escaparse por ese agujero o esa punta de fuga que funcionan como órgano-prótesis.

Si la pista o el redondel se prolongan en el lavabo, o en el paraguas, el cubo o el paralelepípedo se prolongan también en el espejo. Los espejos de Bacon son todo lo que uno quiera excepto una superficie que refleja. El espejo es un espesor opaco, a veces negro. Bacon no ve
31 del todo el espejo a la manera de Lewis Carroll. El cuerpo pasa al espejo, y se aloja ahí, él y su sombra. De ahí la fascinación: no hay nada detrás del espejo, sino dentro. El cuerpo parece alargarse, aplas-
47, 32 tarse, estirarse en el espejo, exactamente igual que se contraía para

[3] Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p. 102.

pasar por el agujero. Si es preciso, la cabeza se raja en una gran grieta triangular, que va a reproducirse desde dos lados dirpersándola por todo el espejo, como un bloque de grasa en una sopa. Pero en los dos casos, tanto el paraguas o el lavabo como el espejo, la Figura no está solamente aislada, está deformada, a veces contraída y aspirada, a veces estirada y dilatada. El movimiento no es ya el de la estructura material que se enrolla alrededor de la Figura, sino el de la Figura que va hacia la estructura, y tiende en último término a disiparse en los colores lisos. La Figura no es solamente el cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Lo que hace de la deformación un destino es que el cuerpo tiene una relación necesaria con la estructura material: no solamente ésta se enrolla a su alrededor, sino que él debe rejuntarla y disiparse en ella, y para eso pasar por o dentro de aquellos instrumentos-prótesis, que constituyen pasos y estados reales, físicos, efectivos; sensaciones y no del todo imaginaciones. De tal modo que el espejo o el lavabo se pueden localizar en la mayoría de los casos: pero incluso entonces lo que pasa en el espejo, lo que va a pasar en el lavabo o bajo el paraguas, es inmediatamente referible a la Figura misma. Le ocurre exactamente a la Figura lo que muestra el espejo, lo que anuncia el lavabo. Todas las cabezas están preparadas para recibir las deformaciones (de ahí esas zonas limpiadas, cepilladas, fregadas en los retratos de cabezas). Y en la medida en que los instrumentos tienden hacia el conjunto de la estructura material no tienen ni siquiera necesidad de ser especificados: toda la estructura desempeña el papel de espejo virtual, de paraguas o lavabo virtuales, hasta el punto de que las deformaciones instrumentales se hallan inmediatamente depositadas *sobre* la Figura. Así es el «*Autorretrato*» de 1973, el hombre con cabeza de cerdo: la deformación se produce sin moverse del sitio. Del mismo modo que el esfuerzo del cuerpo es sobre sí mismo, la deformación es estática. Todo el cuerpo está recorrido por un movimiento intenso. Movimiento deformadamente deforme, que deposita a cada instante la imagen real sobre el cuerpo para constituir la Figura.

# IV

## El cuerpo, la pieza de carne y el espíritu, el devenir-animal

El cuerpo es la Figura, o más bien el material de la Figura. No se confundirá sobre todo el material de la Figura con la estructura material espacializante, que se mantiene al otro lado. El cuerpo es Figura, no estructura. A la inversa, la Figura, siendo cuerpo, no es rostro y ni siquiera tiene rostro. Tiene una cabeza, porque la cabeza es parte integrante del cuerpo. Puede incluso reducirse a la cabeza. Retratista, Bacon es pintor de cabezas y no de rostros. Hay una gran diferencia entre los dos. Porque el rostro es una organización espacial estructurada que recubre la cabeza, mientras que la cabeza es una dependencia del cuerpo, incluso si es su remate. No es que ella carezca de espíritu, es un espíritu que es cuerpo, soplo corporal y vital, un espíritu animal, es el espíritu animal del hombre: un espíritu-cerdo, un espíritu-búfalo, un espíritu-perro, un espíritu-calvo-ratón... Así pues, Bacon persigue un proyecto muy especial en cuanto retratista: deshacer el rostro, encontrar o hacer que surja la cabeza bajo el rostro.

Las deformaciones por las que pasa el cuerpo son también *los trazos animales* de la cabeza. No se trata en ningún caso de una correspondencia entre formas animales y formas de rostro. En efecto, el rostro ha perdido su forma al soportar las operaciones de limpia y cepillado que lo desorganizan y que hacen que en su sitio surja una cabeza. Y las marcas o trazos de animalidad no son en absoluto formas animales, sino más bien espíritus que frecuentan las partes limpiadas,

que estiran la cabeza, individualizan y cualifican la cabeza sin rostro[1]. Limpia y trazos, como procedimientos de Bacon, encuentran aquí un sentido particular. Ocurre que la cabeza del hombre sea reemplazada por un animal; pero no es el animal como forma, es el animal como *trazo*, por ejemplo, un trazo trémulo de pájaro que se eleva en espiral
27 sobre la parte limpiada, mientras los simulacros de retratos-rostros, al
36 lado, sirven solamente de «testigo» (como en el tríptico de 1976). Ocurre que un animal, por ejemplo, un perro real, esté tratado como la
29 sombra de su dueño; o al revés, que la sombra de un hombre adquiera una existencia animal autónoma e indeterminada. La sombra se escapa del cuerpo como un animal que cobijásemos. En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una *zona de indiscernibilidad, de indecibilidad*, entre el hombre y el animal. El hombre deviene animal, pero no lo viene a ser sin que el animal al mismo tiempo no se convierta en espíritu, espíritu del hombre,
39 espíritu físico del hombre presentado en el espejo como Euménide o Destino. No es nunca combinación de formas, es más bien el hecho común: el hecho común del hombre y del animal. Hasta el punto de que la Figura más aislada de Bacon es ya una Figura acoplada, el hombre acoplado a su animal en una tauromaquia latente.

Esta zona objetiva de indiscernibilidad ya era todo el cuerpo, pero el cuerpo en cuanto carne [*chair*] o pieza de carne [*viande*]. Sin duda el cuerpo tiene huesos también, pero los huesos son solamente estructura espacial. Se han solido distinguir la carne y los huesos, e incluso «ascendientes de la carne» y «ascendientes del hueso». El cuerpo sólo se revela cuando deja de estar sostenido por los huesos, cuando la carne deja de recubrir los huesos, cuando existen uno por otro, pero cada uno por su lado, los huesos como estructura material del cuerpo, la carne como material corpóreo de la Figura. Bacon

[1] Félix Guattari ha analizado estos fenómenos de desorganización del rostro: los «trazos de rostroidad» se liberan y se convierten además en trazos de animalidad de la cabeza. Cf. *L'inconscient machinique*, éd. Recherches, pp. 75 ss.

admira la joven de Degas, «*Aprés le bain*», cuya columna vertebral interrumpida parece salir de la carne, mientras que la carne es tanto
40 más vulnerable y diestra, acrobática[2]. En términos muy distintos, Bacon ha pintado una columna vertebral así, para una figura contorsionada cabeza abajo. Hay que llegar a esta tensión pictórica de la carne y de los huesos. Ahora bien, precisamente la pieza de carne realiza esta tensión en la pintura, comprendida en ella a través del esplendor de los colores. La pieza de carne es ese estado del cuerpo en que la carne y los huesos se confrontan localmente, en lugar de componerse estructuralmente. Igualmente la boca y los dientes, que son pequeños huesos. En la pieza de carne se diría que la carne *desciende* de los huesos, mientras que los huesos se elevan desde la carne. Es lo propio de Bacon, a diferencia de Rembrandt y de Soutine. Si hay una «interpretación» del cuerpo en Bacon, se la encuentra en su gusto por pintar Figuras acostadas, cuyos brazos o muslos alzados equivalen a un hueso, de modo que la carne amodorrada parece que desciende de él. Así es en el panel central del tríptico de 1968, los dos
53 gemelos dormidos, poniendo por testigos a los espíritus animales;
43 pero también la serie del dormilón de los brazos alzados, de la ador-
44, 46 milada con la pierna vertical, de los adormilados o drogados con los
37 muslos levantados. Mucho más allá del aparente sadismo, los huesos son los aparatos (osamenta) de los que la carne es la acróbata. El atletismo del cuerpo se prolonga naturalmente en esta acrobacia de la carne. Veremos la importancia de la caída en la obra de Bacon. Pero ya en las crucifixiones lo que le interesa es el descenso, y la cabeza
56, 58 gacha que revela la carne. Y en las de 1962 y 1965 se ve literalmente cómo la carne desciende de los huesos en el marco de una cruz-sillón y de una pista ósea. Para Bacon, como para Kafka, la columna vertebral no es sino la espada bajo la piel que un verdugo ha deslizado en el cuerpo de un inocente adormilado[3]. Ocurre incluso que un hueso

---

[2] E. I, pp. 92-94.

[3] Kafka, *La espada*.

esté solamente sobreañadido, en una tirada de pintura al azar y con posterioridad.

¡Piedad para la pieza de carne! No hay duda, la pieza de carne es el objeto más alto de la piedad de Bacon, su único objeto de piedad, su piedad de angloirlandés. Y en este punto es como para Soutine, con su inmensa piedad de judío. La pieza de carne no es una carne muerta, ha conservado todos los sufrimientos y cargado con todos los colores de la carne viva. Tanto dolor convulsivo y tanta vulnerabilidad, pero también invención encantadora, color y acrobacia. Bacon no dice «piedad para las bestias», sino más bien todo hombre que sufre es pieza de carne. La pieza de carne es la zona común del hombre y la bestia, su zona de indiscernibilidad, ella es ese «hecho», ese mismo estado donde el pintor se identifica con los objetos de su horror o de su compasión. El pintor es ciertamente carnicero, pero está en esa carnicería como en una iglesia, con la pieza de carne como crucificado («*Pintura*» de 1946). Sólo en las carnicerías Bacon es un pintor religioso. «Siempre he estado muy impresionado por las imágenes relativas a mataderos y a la pieza de carne, y para mí están ligadas estrechamente a todo lo que es la Crucifixión... Es seguro, somos pieza de carne, somos osamentas en potencia. Si voy a una carnicería, encuentro siempre sorprendente no estar allí, en el lugar del animal... »[4]. El novelista Moritz, a fines del siglo XVIII, describe un personaje de «extravagantes sentimientos»: una extrema sensación de aislamiento, de insignificancia casi igual a la nada; el horror de un suplicio, cuando asiste a la ejecución de cuatro hombres, «exterminados y desmenuzados»; los pedazos de esos hombres «arrojados a la calle» o por la balaustrada; la certidumbre de que estamos singularmente concernidos, que todos somos esa pieza de carne arrojada y que el espectador está ya en el espectáculo, «masa de carne ambulante»; desde entonces la viva idea de que los mismos animales son hombre, y que somos criminales o ganado; y además esa fascinación

[4] E. I, p. 55 y p. 92.

por el animal que muere, «un becerro, la cabeza, los ojos, el morro, los ollares... y a veces se olvidaba hasta tal punto en la contemplación sostenida de la bestia, que creía por un instante realmente haber experimentado *la clase de existencia* de un ser así... en pocas palabras, saber si entre los hombres él era un perro o algún otro animal ya había ocupado muchas veces sus pensamientos desde su infancia»[5]. Las páginas de Moritz son espléndidas. No es un arreglo del hombre y de la bestia, no es una semejanza, es una identidad de fondo, es una zona de indiscernibilidad más profunda que cualquier identificación sentimental: el hombre que sufre es una bestia, la bestia que sufre es un hombre. Es la realidad del devenir. ¿Qué revolucionario en arte, política, religión o no importa qué, no ha sentido ese momento extremo en que no era más que una bestia, y se convertía en responsable, no de los becerros que mueren, sino *ante* los becerros que mueren?

Pero ¿es posible que se diga lo mismo, exactamente lo mismo, de la pieza de carne y de la cabeza, a saber: que es la zona de indecisión objetiva del hombre y el animal? ¿Puede decirse objetivamente que la cabeza es pieza de carne (lo mismo que la pieza de carne es espíritu)? ¿No es acaso la cabeza, de entre todas las partes del cuerpo, la más cercana al hueso? Mirad al Greco, e incluso a Soutine. Ahora bien, parece que Bacon no viva la cabeza así. El hueso pertenece al rostro, no a la cabeza. El muerto no tiene cabeza según Bacon. Antes que ósea, la cabeza está deshuesada. No obstante no es del todo blanda, sino firme. La cabeza es carne, y la máscara misma no es mortuoria, es un bloque de carne firme que se separa de los hue-
48, 49 sos: como los estudios para un retrato de William Blake. La cabeza personal de Bacon es una carne frecuentada por una bellísima mirada sin órbita. Y esto es lo que le alaba a Rembrandt, haber sabido pintar un último autorretrato como tal bloque de carne sin

[5] Jean-Cristophe Bailly ha dado a conocer este bellísimo texto de K. P. Moritz (1756-1793), en *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, éd. 10-18, pp. 35-43.

órbitas[6]. En toda la obra de Bacon, la relación cabeza-pieza de carne recorre una escala intensiva que la hace cada vez más íntima. Primero, la pieza de carne (carne de un lado, hueso del otro) está puesta al
30, 28 borde de la pista o de la balaustrada donde se sostiene la Figura-cabeza; pero también es la espesa lluvia carnal rodeando la cabeza que deshace su rostro bajo el paraguas. El grito que sale de la boca del
45 Papa, la piedad que sale de sus ojos tienen por objeto la pieza de carne. A continuación la pieza de carne tiene una cabeza por la cual huye y desciende de la cruz, como en las dos crucifixiones precedentes. Después aún todas las series de cabezas afirmarán su identidad
51 con la pieza de carne, y entre las más bellas están aquellas pintadas con los colores de la pieza de carne, el rojo y el azul. Por fin, la propia pieza de carne es cabeza, la cabeza se ha convertido en la potencia ilocalizada de la pieza de carne, como en el «*Fragmento de una Cru-*
52 *cifixión*» de 1950 donde toda la pieza de carne aúlla bajo la mirada de un espíritu-perro que se pinga en lo alto de la cruz. Lo que hace que a Bacon no le guste ese cuadro es la sencillez del procedimiento aparente: bastaría excavar una boca en medio de la pieza de carne. Todavía hay que mostrar la afinidad de la boca, y del interior de la boca, con la pieza de carne, y llegar a ese punto en que la boca abierta se convierte estrictamente en la sección de una arteria cortada, o incluso de una mancha en la chaqueta que equivale a la arteria, como
61 en el desharrapado sangriento del tríptico «*Sweeney Agonistes*». Entonces la boca adquiere esa potencia de ilocalización que hace de toda la pieza de carne una cabeza sin rostro. No es ya un órgano particular, sino el agujero a través del cual el cuerpo entero se escapa, y por el cual desciende la carne (ahí será necesario el procedimiento de las marcas libres involuntarias). Eso que Bacon llama el Grito en la inmensa piedad que arrastra la pieza de carne.

---

[6] E. I, p. 114: «Bueno, si coge usted por ejemplo el gran autorretrato de Rembrandt en Aix-en-Provence, si lo analiza, verá que no hay casi órbitas alrededor de los ojos, que es completamente antiilustrativo».

# V

## Nota recapitulatoria: períodos y aspectos de Bacon

La cabeza-pieza de carne es un devenir-animal del hombre. Y en este devenir, todo el cuerpo tiende a escaparse, y la Figura tiende a juntarse con la estructura material. Ya se ve en el esfuerzo que hace sobre sí misma para pasar por la punta o por el agujero; aún mejor en el estado que adquiere cuando ha pasado dentro del espejo, sobre la pared. Sin embargo, no se disuelve aún en la estructura material, todavía no se ha juntado con el color liso para disiparse en él verdaderamente, borrarse sobre la pared del cosmos cerrado, confundirse con una textura molecular. Habrá que ir hasta allí, con el fin de que reine una justicia que ya sólo será Color o Luz, un espacio que ya sólo será Sáhara[1]. Es decir, que, sea cual sea su importancia, el devenir-animal es sólo una etapa hacia un devenir imperceptible más profundo donde la Figura desaparece.

54 Todo el cuerpo se escapa por la boca que grita. Por la boca redon-
55 da del Papa o de la nodriza el cuerpo se escapa como por una arteria. Y sin embargo esa no es la última palabra en la serie de la boca según Bacon. Bacon sugiere que, más allá del grito, está la sonrisa, a la cual, dice, no ha podido acceder[2]. Bacon es ciertamente modesto; de

[1] E. I, p. 111: «dentro de un retrato te gustaría poder hacer de la apariencia un Sáhara, hacerlo tan semejante que parezca que contiene las distancias del Sáhara».

[2] E. I, p. 98: «siempre he querido, sin lograrlo nunca, pintar la sonrisa».

hecho ha pintado sonrisas que están entre las más bellas de la pintura. Y que tienen la más extraña función, la de asegurar el desvanecimiento del cuerpo. Bacon se encuentra con Lewis Carroll en este único punto, la sonrisa del gato[3]. Ya hay una sonrisa colgante, inquietante, en la cabeza del hombre del paraguas, y, en provecho de esa sonrisa, el rostro se deshace como bajo un ácido que consume el cuerpo; y la segunda versión del mismo hombre acusa y realza la sonrisa. Más todavía la sonrisa burlona, casi insostenible, insoportable, del Papa de 1954 o del hombre sentado en la cama: sentimos que ella debe sobrevivir a la borradura de los cuerpos. Los ojos y la boca están de tal manera atrapados en las líneas horizontales del cuadro que el rostro se disipa, en provecho de las coordenadas espaciales donde sólo subsiste la sonrisa insistente. ¿Cómo nombrar semejante cosa? Bacon sugiere que esta sonrisa es histérica[4]. Sonrisa abominable, abyección de la sonrisa. Y si se piensa introducir un orden en un tríptico, creemos que el de 1953 impone este orden que no se confunde con la sucesión de los paneles: la boca que grita en el centro, la sonrisa histérica a la izquierda, y por fin a la derecha la cabeza que se inclina y se disipa[5].

30 28 57, 59 60

En este punto extremo de la disipación cósmica, en un cosmos cerrado, pero ilimitado, es muy evidente que la Figura no puede estar aislada, atrapada dentro de un límite, pista o paralelepípedo: nos encontramos ante otras coordenadas. Ya la Figura del Papa que grita

---

[3] Lewis Carroll, *Alicia en el país de las maravillas*, cap. 6: «se borró muy lentamente... terminando por la sonrisa, que persistió algún tiempo después de que el resto del animal hubiera desaparecido».

[4] E. I, p. 95

[5] No podemos seguir aquí a John Russell, que confunde el orden del tríptico con la sucesión de los paneles de izquierda a derecha: ve a la izquierda un signo de «sociabilidad», y en el centro, un discurso público (*Francis Bacon* éd. du Chêne, p. 92). Incluso si el modelo fue un primer ministro, mal se ve cómo la inquietante sonrisa puede pasar por sociable, y el grito del centro por un discurso.

54 se mantiene detrás de las láminas espesas, casi las tablillas de una cortina de sombría transparencia: toda la parte alta del cuerpo se difumina, y sólo subsiste como una marca sobre un sudario rayado, mientras que la parte baja del cuerpo queda todavía fuera de la cortina que se ensancha. De ahí el efecto de alejamiento progresivo como si el cuerpo estuviera echado hacia atrás por la mitad superior. Y durante un periodo bastante largo, el procedimiento es frecuente en Bacon. Las mismas lamas verticales de cortina rodean y rayan par-
59 cialmente la sonrisa abominable de «*Estudio para un retrato*», mientras que la cabeza y el cuerpo parecen aspirados hacia el fondo, hacia las tablillas horizontales de la persiana. Se dirá, pues, que, durante todo un periodo, se imponen las convenciones opuestas a las que definimos al comienzo. En todas partes el reino de lo borroso y de lo indeterminado, la acción de un fondo que atrae la forma, un espesor donde se representan las sombras, una sombría textura matizada, efectos de acercamiento y de alejamiento: en una palabra, un tratamiento *malerisch*, como dice Sylvester[6]. Y eso es en lo que se funda Sylvester para distinguir tres períodos en la pintura de Bacon: el primero, que confronta la Figura precisa y el color liso vivo y duro; el segundo, que trata la forma «malerisch» sobre un fondo tonal en cortinas; el tercero, en fin, que reúne «las dos convenciones opuestas», y que regresa al fondo vivo en liso, mientras reinventa localmente los efectos de borrosidad por rayado y cepillado[7].

Con todo, no solamente el tercer periodo inventa la síntesis de los dos. El segundo periodo ya supone menos contradecir el primero que sobreañadirse a él, dentro de la unidad de un estilo y de una crea-

[6] *Mal* deriva de «macula», la mancha (de donde *malen*, pintar, *Maler*, pintor). Wölfflin se sirve de la palabra *Malerisch* para designar lo pictórico en oposición a lo lineal, o más precisamente la masa en oposición al contorno. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. Gallimard, p. 25.

[7] E. II, p. 96: los tres períodos distinguidos por David Sylvester.

ción: aparece una nueva posición de la Figura, pero coexistiendo con las otras. Cuanto más sencilla, la posición posterior a las cortinas se conjuga perfectamente con la posición sobre pista, barra o paralelepípedo, para una Figura aislada, encolada, pero igualmente abandonada, fugada, evanescente, confundida: así «*El estudio para un desnudo acurrucado*» de 1952. Y «*El hombre con el perro*» de 1953 recoge los elementos fundamentales de la pintura, pero en un conjunto enturbiado donde la Figura no era más que una sombra, el charco, un contorno incierto, la acera, una superficie oscurecida. Y con mucho eso es lo esencial: ciertamente hay sucesión de períodos, pero también aspectos coexistentes, en virtud de los tres elementos simultáneos de la pintura que están perpetuamente presentes. El armazón o la estructura material, la Figura en posición, el contorno como límite de ambos, no cesarán de constituir el sistema de la más alta precisión; y es en ese sistema donde se producen las operaciones de enturbiamiento, los fenómenos de borrosidad, los efectos de alejamiento y de desvanecimiento, tanto más fuertes cuanto que constituyen un movimiento preciso en ese conjunto.

62
16

Habrá o habría quizás lugar para distinguir un cuarto periodo muy reciente. Supongamos en efecto que la Figura no tenga ya solamente componentes de disipación, e incluso no se contente ya con privilegiar o encajar aquel componente. Supongamos que la Figura haya desaparecido efectivamente, no dejando más que una huella vaga de su antigua presencia. El color liso se abrirá como un cielo vertical, al mismo tiempo que se cargará cada vez más de funciones estructurantes: los elementos de contorno determinarán cada vez más en él divisiones, secciones planas y regiones en el espacio que formen un armazón libre. Pero al mismo tiempo la zona de enturbiamiento o de limpia, que hacía surgir la Figura, va a valer ahora por sí misma, independientemente de cualquier forma definida, a aparecer como pura Fuerza sin objeto, ola de tempestad, chorro de agua o de vapor, ojo de ciclón, que recuerda a Turner en un mundo convertido en paquebote. Por ejemplo, todo se organiza (en particu-

38

83, 84 lar la sección negra) para la confrontación de dos azules vecinos, el
87 del chorro y el del color liso. Que no conozcamos aún más que algunos casos de una organización tan nueva en la obra de Bacon, no debe permitir excluir que se trate de un periodo naciente: una «abstracción» que le sería propia, y no habría ya necesidad de Figura. La Figura se ha disipado realizando la profecía: no serás más que arena, hierba, polvo o gota de agua...[8] El paisaje fluye por sí mismo fuera del polígono de presentación, quedando los elementos desfigurados de una esfinge que ya parece hecha de arena. Pero ahora la arena no retiene ya ninguna Figura, como tampoco la hierba, la tierra o el agua. En el punto de unión de la Figura y estos nuevos espacios vacíos, un uso radiante del pastel. La arena podría incluso recomponer una esfinge, pero tan desmenuzada y pastelizada que se siente el mundo de las Figuras profundamente amenazado por la nueva potencia.

Si nos atenemos a los períodos certificados, lo difícil de pensar es la coexistencia de todos los movimientos. Y, no obstante, el cuadro es esta coexistencia. Los tres elementos base están dados, Estructura, Figura y Contorno, un primer movimiento («tensión») va de la estructura a la Figura. La estructura se presenta entonces como un color liso, pero que va a enrollarse como un cilindro alrededor del contorno; el contorno se presenta como un aislante, redondel, óvalo, barra o sistema de barras; y la Figura está aislada en el contorno, es un mundo cerrado del todo. Pero he aquí que un segundo movimiento, una segunda tensión, va de la Figura a la estructura material: el contorno cambia, se convierte en semiesfera del lavabo o del paraguas, espesor del espejo, actuando como deformante; la Figura se contrae, o se dilata, para pasar por un agujero o dentro del espejo, experimenta un extraordinario devenir-animal en una serie de defor-

[8] Conocemos actualmente seis cuadros de esta nueva abstracción; además de los cuatro anteriormente citados, un «*Paisaje*» de 1978, y, en 1982, «*Agua fluyendo de un grifo*».

maciones chirriantes, y ella misma tiende a juntarse con el color liso, a disiparse en la estructura, con una última sonrisa, por mediación del contorno que incluso no actúa ya como deformante, sino como una cortina donde la Figura se difumina hasta el infinito. Este mundo, siendo el más cerrado, era en suma el más ilimitado. Si nos atenemos a lo más simple, el contorno que comienza con un sencillo redondel, ve la variedad de sus funciones al mismo tiempo que el desarrollo de su forma: es primero aislante, último territorio de la Figura; pero así ya es el «despoblador», el «desterritorializante», puesto que fuerza a la estructura a enrollarse, separando por un corte la Figura de cualquier medio natural; todavía es vehículo, puesto que guía el pequeño paseo de la Figura en el territorio que le queda; y es aparejo, prótesis, porque sostiene el atletismo de la Figura que se encierra; actúa después como deformante, cuando la Figura pasa a él, por un agujero, por una punta; y se vuelve a encontrar aparejo y prótesis en un nuevo sentido, para la acrobacia de la carne; es finalmente cortina tras la cual la Figura se disuelve juntándose con la estructura; en una palabra, es membrana, y no ha dejado de serlo, que asegura la comunicación en ambos sentidos entre la Figura y la estructura material. En la *«Pintura»* de 1978, se ve el naranja dorado del 23 contorno que golpea la puerta con todas esas funciones, dispuesto a tomar todas esas formas. Todo se reparte en diástole y sístole repercutidas en cada nivel. La sístole que encoge el cuerpo, y va de la estructura a la Figura; la diástole que lo esparce y lo disipa, de la Figura a la estructura. Pero ya hay una diástole en el primer movimiento, cuando el cuerpo se alarga para encerrarse mejor; y hay una sístole en el segundo movimiento, cuando el cuerpo se contrae para escaparse; e incluso cuando el cuerpo se disipa, todavía queda contraído por las fuerzas que lo cogen de un bocado para devolverlo a su alrededor. La coexistencia de todos los movimientos en el cuadro: eso es el ritmo.

# VI

## Pintura y sensación

Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta, o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, más cercano al hueso. Ciertamente Cézanne no ha inventado esta vía de la sensación en la pintura. Pero le ha dado un estatuto sin precedentes. La sensación es lo contrario de lo fácil y lo acabado, del cliché, pero también de lo «sensacional», de lo espontáneo... etc. La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el sistema nervioso, el movimiento vital, el «instinto», el «temperamento», todo un vocabulario común al naturalismo y a Cézanne), y una cara vuelta hacia el objeto («el hecho», el lugar, el acontecimiento). O, más bien, no tiene del todo caras, es las dos cosas indisolublemente, es ser-en-el-mundo, como dicen los fenomenólogos: a la vez *devengo* en la sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro[1]. Y, en último término, el cuerpo mismo es

[1] Henri Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. l'Âge d'homme, p. 136. Fenomenólogos como Maldiney o Merleau-Ponty han visto en Cézanne al pintor por excelencia. En efecto, analizan la sensación, o más bien «el sentir», no solamente en tanto que relaciona las cualidades sensibles con un objeto identificable (momento figura-

quien la da y quien la recibe, quien a la vez es objeto y sujeto. Siendo espectador, no experimento la sensación sino entrando en el cuadro, accediendo a la unidad de lo sintiente y de lo sentido. La lección de Cézanne más allá de los impresionistas: la Sensación no está en el juego «libre» o desencarnado de la luz y del color (impresiones), al contrario, está en el cuerpo, aunque fuere el cuerpo de una manzana. El color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo, y no en los aires. Lo pintado es la sensación Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no en tanto que se representa como objeto, sino en cuanto que es vivido como experimentando tal sensación (eso que Lawrence, hablando de Cézanne, llamaba «el ser manzanesco de la manzana»)[2].

Éste es el hilo muy general que enlaza a Bacon con Cézanne: *pintar la sensación*, o, como dice Bacon con palabras muy próximas a las de Cézanne, registrar el hecho. «Es un problema muy intrincado y difícil el de saber por qué una pintura afecta directamente al sistema nervioso»[3]. Se dirá que no hay más que diferencias evidentes entre los dos pintores: el mundo de Cézanne como paisaje y naturaleza muerta, antes incluso los retratos que están tratados como paisajes; y la jerarquía inversa en Bacon que destituye naturalezas muertas y paisajes[4]. El mundo como Naturaleza de Cézanne y el mundo como artefacto de Bacon. Pero ¿no hay que poner justamente estas diferencias demasiado evidentes en la cuenta de la «sensación» y del

---

tivo), sino en cuanto que cada cualidad constituye un campo que vale por sí mismo e interfiere con los otros (momento «*páthico*»). Este aspecto de la sensación es el que la fenomenología de Hegel cortocircuita y sin embargo es la base de cualquier estética posible. Cf. M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, éd. Gallimard, pp. 240-281; Henri Maldiney, *op. cit.* pp. 124-208.

[2] D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, «introducción a esas pinturas» éd. Bourgois.

[3] E. I, p. 44.

[4] E. I, pp. 122-123.

«temperamento», es decir, no se inscriben en lo que une a Bacon con Cézanne, en lo que les es común? Cuando Bacon habla de la sensación, quiere decir dos cosas, muy cercanas a Cézanne. Negativamente, dice que la forma referida a la sensación (Figura) es lo contrario de la forma referida a un objeto que se supone representar (figuración). Según las palabras de Valéry, la sensación es lo que se transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar[5]. Y, positivamente, Bacon no deja de decir que la sensación es lo que pasa de un «orden» a otro, de un «nivel» a otro, de un «dominio» a otro. Por eso la sensación es maestra de deformaciones, agente de deformaciones del cuerpo. Y con respecto a esto se le puede hacer el mismo reproche a la pintura figurativa que a la pintura abstracta: pasan por el cerebro, no actúan directamente sobre el sistema nervioso, no acceden a la sensación, no despejan la Figura, y eso es porque ambas permanecen en *un único y el mismo nivel*[6]. Pueden operar transformaciones de la forma, no atañen a deformaciones del cuerpo. Tendremos ocasión de ver en qué Bacon es cezanniano, mucho más que si fuera discípulo de Cézanne.

¿Qué quiere decir Bacon, por todas partes en sus entrevistas, cada vez que habla de «órdenes de sensaciones», «niveles sensitivos», «dominios sensibles» o «secuencias movedizas»? En primer lugar se podría creer que a cada orden, nivel o dominio le corresponde una sensación específica: así pues, cada sensación sería un término dentro de una secuencia o de una serie. Por ejemplo, la serie de los autorretratos de Rembrandt nos arrastra a dominios sensibles diferentes[7]. Y es verdad que la pintura, y singularmente la de Bacon, procede por series. Serie de crucifixiones, serie del Papa, serie de retratos, de autorretratos, serie de la boca, de la boca que grita, de la boca que

---

5 E. I, p. 127.

6 Todos estos temas son constantes en las *Entretiens*.

7 E. I, p. 62.

sonríe... Además la serie puede ser de simultaneidad, como en los trípticos, que hacen que por lo menos tres órdenes o tres niveles coexistan. Y la serie puede ser cerrada, cuando tiene una composición de contraste, pero puede ser abierta, cuando es continuada o continuable más allá de tres[8]. Todo esto es verdad. Pero, precisamente, no lo sería si no hubiera también otra cosa, que vale ya para cada cuadro, cada Figura y cada sensación. Cada cuadro y cada Figura son una secuencia movediza o una serie (y no solamente un término en una serie). Cada sensación se da en diversos niveles, es de diferentes órdenes o está en varios dominios. De tal modo que no existen *unas cuantas* sensaciones de diferentes órdenes, sino diferentes órdenes de una única y la misma sensación. Pertenece a la sensación el desarrollar una diferencia constitutiva de nivel, una pluralidad de dominios constituyentes. Cualquier sensación, y cualquier Figura, ya es sensación «acumulada», «coagulada», como en una figura de caliza[9]. De ahí procede el carácter irreductiblemente sintético de la sensación. Es momento de preguntarse de dónde viene este carácter sintético por el que cada sensación material tiene muchos niveles, muchos órdenes o dominios. ¿Qué son estos niveles y qué es lo que produce su unidad sintiente y sentida?

Se ha de rechazar evidentemente una primera respuesta. Lo que produciría la unidad material sintética de una sensación sería el objeto representado, la cosa figurada. Eso es teóricamente imposible, puesto que la Figura se opone a la figuración. Pero incluso si se advierte prácticamente, como lo hace Bacon, que a pesar de todo algo es figurado (por ejemplo, un Papa que grita), esa figuración segunda reposa sobre la neutralización de toda figuración primaria. El propio Bacon se plantea problemas concernientes al mantenimiento inevitable de una figuración práctica, en el momento en que la Figura afir-

---

[8] E. II, pp. 38-40.

[9] E. I, p. 144 («coagulación de marcas no representativas»).

ma su intención de romper con lo figurativo. Veremos cómo resuelve el problema. En cualquier caso Bacon no ha dejado de querer eliminar lo «sensacional», es decir, la figuración primaria de lo que provoca una sensación violenta. Tal es el sentido de la fórmula: «he querido pintar el grito antes que el horror». Cuando pinta al Papa que grita, no hay nada que produzca horror, y la cortina ante el Papa no es solamente una manera de aislarlo, de sustraerlo a las miradas, es mucho más la actitud de quien no ve nada y grita *ante lo invisible*: neutralizado, el horror se multiplica porque se deduce del grito, y no al revés. Y, por cierto, no es fácil renunciar al horror, o a la figuración primaria. Tiene a veces que revolverse contra sus propios instintos, renunciar a su experiencia. Bacon se trae consigo toda la violencia de Irlanda, y la violencia del nazismo, la violencia de la guerra. Pasa por el horror de las Crucifixiones, y sobre todo del fragmento de Crucifixión, o de la cabeza-pieza de carne, o de la maleta sangrienta. Pero cuando juzga sus propios cuadros, se aparta de todos los que son demasiado «sensacionales», puesto que la figuración que subsiste en ellos reconstituye incluso secundariamente una escena de horror, y vuelve a introducir desde entonces una historia que contar: incluso las corridas son demasiado dramáticas. Desde que hay horror, se vuelve a introducir una historia, se ha echado a perder el grito. Y finalmente, la violencia estará al máximo en las Figuras sentadas o acurrucadas, que no soportan ninguna tortura ni brutalidad, a las que no les ocurre nada visible, y que efectúan con más motivo la potencia de la pintura. Es que la violencia tiene dos sentidos muy diferentes: «cuando se habla de violencia de la pintura, no tiene nada que ver con la violencia de la guerra»[10]. A la violencia de lo representado (lo sensacional, el cliché) se opone la violencia de la sensación. Ésta se funde con su acción directa sobre el sistema nervioso, los niveles por los que pasa, los dominios que atraviesa: siendo Figura, no le debe nada a la naturaleza de un objeto figurado. Es como en

[10] E. II, pp. 29-32 (y I, pp. 94-85: «nunca he intentado ser horripilante»).

Artaud: la crueldad no es lo que uno cree, y depende cada vez menos de lo que es representado.

Hay que rechazar una segunda interpretación, que confundiría los niveles de sensación, es decir, las valencias de la sensación, con una ambivalencia del sentimiento. Sylvester sugiere en un momento: «puesto que usted habla de registrar en una sola imagen niveles diferentes de sensación... ¿es posible que entre otras cosas exprese, en un único y mismo momento, amor por la persona y hostilidad con respecto a ella... a la vez una caricia y una agresión?» A lo que Bacon responde: es «demasiado lógico, no pienso que vaya en esa dirección. Pienso que afecta a algo más profundo: ¿cómo sucede que siento que puedo hacer esta imagen más inmediatamente real para mí? Eso es todo»[11]. En efecto, la hipótesis psicoanalítica de la ambivalencia no tiene solamente el inconveniente de localizar la sensación en el lado del espectador que mira el cuadro. Sino que, incluso si se supone una ambivalencia de la Figura en sí misma, se trataría de sentimientos que la Figura experimentaría en relación con cosas representadas, en relación con una historia contada. Ahora bien, no hay sentimientos en Bacon: nada más que afectos, es decir, «sensaciones» e «instintos», según la fórmula del Naturalismo. Y la sensación es quien determina el instinto en tal o cual momento, así como el instinto es el paso de una sensación a otra, la búsqueda de la «mejor» sensación (no la más agradable, sino la que descubre la carne en tal o cual momento de su descenso, de su contracción o de su dilatación).

Habría una tercera hipótesis, más interesante. Sería la hipótesis motriz. Los niveles de sensación serían como detenciones o instantáneas de movimiento, que volverían a componer el movimiento

---

[11] E. I, p. 85. Bacon parece rebelde a las sugerencias psicoanalíticas, y a Sylvester que le dice en cierta ocasión «el Papa es el padre», le responde cortésmente «no estoy muy seguro de comprender lo que usted dice... » (E. II, p. 12). Para una interpretación psicoanalítica más elaborada uno se remitirá a Didier Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*, éd. Gallimard, pp. 333-340.

sintéticamente, en su continuidad, su velocidad y su violencia: como el cubismo sintético, o el futurismo, o el «*Nu*» de Duchamp. Y es verdad que Bacon está fascinado por las descomposiciones de movimiento de Muybridge, y que se sirve de ellas como de un material. Y también es verdad que consigue los movimientos violentos de una
63, 33 gran intensidad, como el giro de 180 grados de la cabeza de Georges
64, 4 Dyer girándose hacia Lucian Freud. Y, más generalmente, las Figuras de Bacon a menudo están atrapadas en lo crucial de un extraño paseo: «*El hombre llevando a un niño*», o el Van Gogh. El redondel o el
65 paralelepípedo, el aislante de la Figura, se convierten en motores, y Bacon no renuncia al proyecto que una escultura móvil realizaría más fácilmente: que el contorno o la peana puedan desplazarse a lo largo del armazón, de tal manera que la Figura dé una «pequeña vuelta» cotidiana[12]. Pero es justamente el carácter de esa pequeña vuelta lo que nos puede instruir acerca del estatuto del movimiento según Bacon. Nunca han estado más próximos Bacon y Beckett, y es una pequeña vuelta a la manera de los paseos de los personajes de Beckett, que se desplazan, también ellos, dando tumbos sin dejar su redondel o su paralelepípedo. Es el paseo del niño paralítico y su
34 madre cosidos a ganchillo al borde de la balaustrada, en una curiosa
66 carrera de obstáculos. Es el caracoleo de la «*Figura giratoria*». Es el
67 paseo en bicicleta de Georges Dyer, que recuerda mucho al de los héroes de Moritz: «la visión estaba limitada al pequeño trozo de tierra que se veía a su alrededor... el final de todas las cosas le parecía que desembocaba al final de su carrera *en esa punta...*» De tal manera que, incluso cuando se desplaza el contorno, el movimiento consiste menos en este desplazamiento que en la exploración amebiana a la que se entrega la Figura dentro del contorno. El movimiento no explica la sensación, al contrario, se explica por la elasticidad de la sensación, su *vis elastica*. Según la ley de Beckett o de Kafka, hay inmovilidad más allá del movimiento; más allá del estar de pie, se

[12] E. II, p. 34 y p. 83.

encuentra el estar sentado, y más allá del estar sentado, estar acostado, para disiparse finalmente. El verdadero acróbata es el de la inmovilidad en el redondel. Los pies abultados de las Figuras, a menudo, no favorecen la marcha: casi pies zopos (y los sillones a veces tienen el aire de calzadores para pies zopos). En pocas palabras, el movimiento no explica los niveles de sensación, son los niveles de sensación quienes explican lo que subsiste de movimiento. Y en efecto, lo que le interesa a Bacon no es exactamente el movimiento, aunque su pintura produzca el movimiento muy intenso y violento. Pero en último término es un movimiento sin moverse del sitio, un espasmo, que testimonia un problema muy distinto propio de Bacon: *la acción sobre el cuerpo de fuerzas invisibles* (de ahí las deformaciones del cuerpo, motivadas por esta causa más profunda). En el tríptico de 1973, el movimiento de traslación se da entre dos espasmos, entre dos
29 movimientos de contracción sin moverse del sitio.

Entonces habría aún otra hipótesis, más «fenomenológica». Los niveles de sensación verdaderamente serían los dominios sensibles que remitieran a los diferentes órganos de los sentidos; pero, precisamente, cada nivel y cada dominio tendrían una manera de remitir a los otros, independientemente del objeto común representado. Entre un color, un sabor, un tacto, un olor, un ruido, un peso, habría una comunicación existencial que constituiría el momento «páthico» (no representativo) de *la* sensación. Por ejemplo en Bacon, en las Corridas se oyen las pezuñas del animal, en el tríptico de 1976 se toca el estremecimiento del pájaro que se hunde en el sitio de la
68 cabeza, y cada vez que se representa la pieza de carne, se la toca, se la siente, se la come, se la pesa, como en Soutine; y el retrato de Isabel Rawsthorne hace que surja una cabeza a la que se le añaden óvalos y trazos para abrir exageradamente los ojos, hinchar las narices, prolongar la boca, movilizar la piel, en un ejercicio común de todos los órganos a la vez. Le correspondería entonces al pintor *hacer que se vea* una especie de unidad original de los sentidos, y hacer que aparezca visualmente una Figura multisensible. Pero esta

operación sólo es posible si la sensación de tal o cual dominio (aquí la sensación visual) está directamente en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición, etc. Y el ritmo aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual. Una «lógica de los sentidos», decía Cézanne, no racional, no cerebral. Lo último es por tanto la relación del ritmo con la sensación, que pone en cada sensación los niveles o los dominios por los que pasa. Y este ritmo recorre un cuadro como recorre una música. Es sístole-diástole: el mundo que me atrapa cerrándose sobre mí, el yo que se abre al mundo, y que el propio yo abre[13]. Se dice que Cézanne es precisamente quien ha puesto un ritmo vital en la sensación visual. ¿Hay que decir lo mismo de Bacon, con su coexistencia de movimientos, cuando el color liso se vuelve a cerrar sobre la Figura, y cuando la Figura se contrae o por el contrario se despliega para juntarse con el color liso, hasta fundirse con él? ¿Es posible que el mundo artificial y cerrado de Bacon dé testimonio del mismo movimiento vital que la Naturaleza de Cézanne? No lo dice por decir, cuando Bacon declara que es cerebralmente pesimista, pero neuralmente optimista, de un optimismo que sólo cree en la vida[14]. ¿El mismo «temperamento» que Cézanne? La fórmula de Bacon sería figurativamente pesimista, pero figuralmente optimista.

---

[13] Cf. Henri Maldiney, *op. cit.*, pp. 147-172: sobre la sensación y el ritmo, la sístole y la diástole (y las páginas sobre Cézanne a este respecto).

[14] E.II, p. 26.

*Painting*, 1978
[23]

# VII

## La histeria

Este fondo, esta unidad rítmica de los sentidos, sólo puede descubrirse superando el organismo. La hipótesis fenomenológica es quizá insuficiente, porque solamente invoca el cuerpo vivido. Pero el cuerpo vivido es muy poco todavía en comparación con una Potencia más profunda y casi no vivible. La unidad del ritmo, en efecto, sólo podemos buscarla allí donde el propio ritmo sumerge en el caos, en la noche, y donde las diferencias de nivel están perpetuamente batidas con violencia.

Más allá del organismo, pero también como límite del cuerpo vivido, hay eso que Artaud ha descubierto y nombrado: cuerpo sin órganos. «El cuerpo es el cuerpo Está solo Y no precisa órganos El cuerpo no es nunca un organismo Los organismos son los enemigos del cuerpo»[1]. El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. De manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. La sensación es vibra-

[1] Artaud, in *84*, nos 5-6 (1948).

ción. Se sabe que el huevo presenta justamente ese estado del cuerpo «anterior a» la representación orgánica: ejes y vectores, gradientes, zonas, movimientos cinemáticos y tendencias dinámicas, en relación con las cuales las formas son contingentes y accesorias. «No boca. No lengua. No dientes. No laringe. No esófago. No estómago. No vientre. No ano». Toda una vida no orgánica, porque el organismo no es la vida, la aprisiona. El cuerpo está perfectamente vivo, y con todo no es orgánico. También la sensación, cuando alcanza el cuerpo a través del organismo, adopta un paso excesivo y espasmódico, rompe los límites de la actividad orgánica. En plena carne, es directamente llevada sobre la onda nerviosa o la emoción vital. Se puede pensar que Bacon encuentra a Artaud en muchos puntos: la Figura es precisamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles; la sensación es como el encuentro de la onda con Fuerzas que actúan sobre el cuerpo, «atletismo afectivo», grito-soplido; cuando está así relacionada con el cuerpo la sensación deja de ser representativa, deviene real; y la *crueldad* estará cada vez menos ligada a la representación de algo horrible, solamente será la acción de fuerzas sobre el cuerpo, o la sensación (lo contrario de lo sensacional). Al contrario que una pintura miserabilista que pinta cabos de órganos, Bacon no ha cesado de pintar cuerpos sin órganos, el hecho intensivo del cuerpo. Las partes limpiadas o cepilladas, en Bacon, son partes de organismo neutralizadas, devueltas a su estado de zonas o de niveles: «el rostro humano todavía no ha encontrado su cara... »

Una pujante vida no orgánica: así es como Worringer definía el arte gótico, «la línea gótica septentrional»[2]. En principio ella se opone a la representación orgánica del arte clásico. El arte clásico puede ser figurativo en la medida en que remite a algo representado,

---

[2] Worringer, *L'art gothique*, éd. Gallimard, pp. 61-115.

pero puede ser abstracto, cuando desprende una forma geométrica de la representación. Muy distinta es la línea pictórica gótica, su geometría y su figura. Esta línea es en primer lugar *decorativa*, superficialmente, pero se trata de una decoración material, que no traza ninguna forma, es una geometría que no está al servicio de lo esencial y de lo eterno, una geometría puesta al servicio de «problemas» o de «accidentes», ablación, adjunción, proyección, intersección. Es, pues, una línea que no cesa de cambiar de dirección, quebrada, rota, desviada, vuelta sobre sí, enrollada, o bien prolongada fuera de sus límites naturales, muriendo en «desordenada convulsión»: hay *marcas libres* que prolongan o detienen la línea, actuando por debajo de la representación o en su afuera. Es, pues, una geometría, una decoración convertida en vital y profunda, a condición de no ser ya orgánica: eleva las fuerzas mecánicas a la intuición sensible, procede por movimiento violento. Y si encuentra al animal, si se convierte en *animalista*, no es trazando una forma, sino al contrario, imponiendo mediante su nitidez, mediante su propia precisión no orgánica, una zona de indiscernibilidad de las formas. También ella es testimonio de una alta *espiritualidad*, puesto que es una voluntad espiritual quien la guía fuera de lo orgánico, a la búsqueda de fuerzas elementales. Esta espiritualidad es solamente la del cuerpo; el espíritu es el cuerpo mismo, el cuerpo sin órganos... (La primera Figura de Bacon sería la del decorador gótico).

Hay en la vida muchas aproximaciones ambiguas al cuerpo sin órganos (el alcohol, la droga, la esquizofrenia, el sadomasoquismo... etc.). Pero ¿puede la realidad viviente de este cuerpo recibir el nombre de «histeria», y en qué sentido? Una onda de amplitud variable recorre el cuerpo sin órganos: traza en él zonas y niveles según las variaciones de su amplitud. Una sensación aparece con el encuentro de la onda en tal nivel y de fuerzas exteriores. Así pues, un órgano estará determinado por este encuentro, pero un órgano provisional, que sólo dura lo que duran el paso de la onda y la acción de la fuerza, y que se desplazará para posarse en otra parte. «Los órganos pier-

den cualquier constancia, ya se trate de con su emplazamiento o de su función... órganos sexuales aparecen un poco por todas partes... brotan anos, se abren para defecar, después se vuelven a cerrar... el organismo entero cambia de textura y de color, variaciones alotrópicas reguladas a la décima de segundo... »[2] En efecto, el cuerpo sin órganos no carece de órganos, solamente carece de organismo, es decir, de esa organización de los órganos. El cuerpo sin órganos se define por *un órgano indeterminado*, mientras que el organismo se define por órganos determinados: «en lugar de una boca o de un ano, que corren el riesgo de desbaratarse ambos, ¿por qué no habría un solo orificio polivalente para la alimentación y la defecación? Se podría tapiar la boca y la nariz, terraplenar el estómago y excavar un agujero de aireación directamente en los pulmones — lo que debería haberse hecho desde el origen»[3]. Pero ¿cómo se puede decir que se trata de un orificio polivalente o de un órgano indeterminado? ¿No hay una boca y un ano muy distintos, con necesidad de un tránsito o de un tiempo para ir de uno a otro? ¿No hay incluso en la pieza de carne una boca muy distinta, que se reconocía en los dientes, y que no se confunde con otros órganos? Aquí está lo que hay que comprender: la onda recorre el cuerpo; en tal nivel se determinará un órgano, según la fuerza encontrada; y este órgano cambiará, si cambia la propia fuerza, o si se pasa a otro nivel. En pocas palabras, el cuerpo sin órganos no se define por la ausencia de órganos, no se define solamente por la existencia de un órgano indeterminado, se define finalmente por la *presencia temporal y provisional* de órganos determinados. Es una manera de introducir el tiempo en el cuadro; y en Bacon hay una gran fuerza del tiempo, el tiempo está pintado. La variación de textura y de color, sobre un cuerpo, sobre una cabeza o sobre una espalda (como en los «*Tres estudios de espalda de hom-*

47

[2] Burroughs, *Le festin nu*, éd. Gallimard, p. 21.

[3] *Ibídem*, p. 146.

*bre*») verdaderamente es una variación temporal regulada a la décima de segundo. De ahí el tratamiento cromático del cuerpo, muy diferente del de los colores lisos: habrá un cronocromatismo del cuerpo, en oposición al monocromatismo del color liso. Poner el tiempo en la Figura, esa es la fuerza de los cuerpos en Bacon: la ancha espalda de hombre como variación.

Se ve desde entonces en qué implica cualquier sensación una diferencia de nivel (de orden, de dominio), y pasa de un nivel a otro. Incluso la unidad fenomenológica no lo advertía. Pero el cuerpo sin órganos lo advierte, si se observa la serie completa: sin órganos — con órgano indeterminado polivalente — con órganos temporales y transitorios. Lo que en tal nivel es boca se convierte en ano en tal otro, o en el mismo nivel bajo la acción de otras fuerzas. Ahora bien, esta serie completa es la realidad histérica del cuerpo. Si nos remitimos al «cuadro» de la histeria tal como se forma en el siglo XIX, en la psiquiatría y en otros lugares, encontramos cierto número de caracteres que no dejan de animar los cuerpos de Bacon. Y en primer lugar las célebres contracturas y parálisis, las hiperestesias o las anestesias, asociadas o alternantes, unas veces fijas y otras veces migratorias, según el paso de la onda nerviosa, según las zonas que invista o de las que se retire. Después los fenómenos de precipitación y de adelantamiento, y al contrario, de retraso (histéresis), de *ya-tarde*, según las oscilaciones de la onda adelantada o retrasada. Después, el carácter transitorio de la determinación del órgano según las fuerzas que se ejercen. Después aún, la acción directa de estas fuerzas sobre el sistema nervioso, como si el histérico fuera un sonámbulo en estado de vigilia, un «Vigilámbulo». Por fin, un muy especial sentimiento del interior del cuerpo, puesto que el cuerpo precisamente se siente *debajo* del organismo, órganos transitorios se sienten precisamente debajo de la organización de los órganos fijos. Además, este cuerpo sin órganos y estos órganos transitorios serán *vistos* en fenómenos de «autoescopia» interna o externa: eso ya no es mi cabeza, pero me siento en una cabeza, veo y me veo en una cabeza; o bien no me veo

en el espejo, sino que me siento en el cuerpo que veo y me veo en ese cuerpo desnudo cuando estoy vestido... etc.[4] ¿Hay en el mundo alguna psicosis que no lleve consigo esa estación histérica? «Una especie de *estación* incomprensible y directa en medio de todo dentro de la mente... »[5]

El cuadro común de los Nadie de Beckett y de las Figuras de Bacon, una misma Irlanda: el redondel, el aislante, el Despoblador; la serie de las contracturas y parálisis en el redondel; el pequeño paseo del vigilámbulo; la presencia del Testigo que siente, que ve y que todavía habla; la manera como el cuerpo se escapa, es decir, escapa del organismo... Se escapa por la boca abierta en O, por el ano o por el vientre, o por la garganta, o por el redondel del lavabo, o por la punta del paraguas[6]. Presencia de un cuerpo sin órganos debajo del organismo, presencia de los órganos transitorios debajo de la representación orgánica. Vestida, la Figura de Bacon se ve desnuda en el
69 espejo, o sobre el lienzo. Las contracturas y las hiperestesias suelen estar acentuadas por zonas limpiadas y fregadas, y las anestesias, las parálisis, por zonas que faltan (como en un tríptico muy detallado de
70, 73 1972). Y, sobre todo, veremos que toda la «manera» de Bacon transcurre entre un aún-pronto [*avant-coup*] y un ya-tarde [*après-coup*]; lo

[4] Nos remitiremos a cualquier manual del siglo XIX sobre la histeria. Pero sobre todo al estudio de Paul Sollier, *Les phénomènes d'autoscopie*, éd. Alcan, 1903 (quien crea el término «vigilámbulo»).

[5] Artaud, *Le pése-nerfs*.

[6] Ludovic Janvier en su *Beckett par lui-même* (éd. du Seuil) tuvo la idea de hacer un léxico de las principales nociones de Beckett. Son conceptos operativos. Nos remitiremos especialmente a los artículos «Cuerpo», «Espacio-tiempo», «Inmovilidad», «Testigo», «Cabeza», «Voz». Cada uno de estos artículos impone acercamientos a Bacon. Y es verdad que Bacon y Beckett están demasiado próximos para conocerse. Pero nos remitiremos al texto de Beckett sobre la pintura de Van Velde (éd. Musée de Poche). Muchas cosas le convendrían a Bacon: se trata en él especialmente de la ausencia de relaciones, figurativas y narrativas, como un límite de la pintura.

que transcurre antes de que el cuadro esté empezado, pero también lo que pasa en el ya-tarde, histéresis que cada vez va a romper el trabajo, a interrumpir el curso figurativo, y sin embargo volver a la carga por-detrás [*par-après*]...

Presencia, presencia, es la primera palabra que llega ante un cuadro de Bacon[7]. ¿Es posible que esta presencia sea histérica? El histérico a su vez es aquel que impone su presencia, pero también aquél para quien las cosas y los seres están presentes, demasiado presentes, y que le da a cada cosa y comunica a cada ser este exceso de presencia. Entonces hay poca diferencia entre el histérico, el histerizado y el histerizante. Bacon puede decir con humor que la sonrisa histérica que pinta en el retrato de 1953, en la cabeza humana de 1953, en el Papa de 1955, «viene» del modelo que estaba «muy nervioso, casi histérico». Pero lo histerizado es todo el cuadro[8]. Y el propio Bacon histerizando, cuando, en un aún-pronto, se abandona por completo a la imagen, abandona su misma cabeza al aparato «photomaton», o más bien se ve a sí mismo en una cabeza que pertenece al aparato, que ha pasado dentro del aparato. Y ¿qué es la sonrisa histérica? ¿dónde está la abominación, la abyección de aquella sonrisa? La presencia o la insistencia. Presencia interminable. Insistencia de la sonrisa más allá del rostro y debajo del rostro. Insistencia de un grito que subsiste a la boca, insistencia de un cuerpo que subsiste al organismo, insistencia de los órganos transitorios que subsisten a los órganos cualificados. Y la identidad de un ya aquí y un siempre con retraso, en la presencia excesiva. Por todas partes una presencia actúa directamente sobre el sistema nervioso y hace imposible el asentamiento o la distanciación de una representación. También es lo que Sartre ha

[7] Michel Leiris ha consagrado un bello texto a esta acción de la «presencia» en Bacon: cf. «Lo que me han dicho las pinturas de Francis Bacon», *Au verso des images*, éd. Fata Morgana.

[8] E. I, p. 95.

querido decir cuando se llama histérico y habla de la histeria de Flaubert[9].

¿De qué histeria se trata? ¿La del propio Bacon, o bien la del pintor, o la de la pintura misma y de la pintura en general? Es verdad que hay muchos peligros en hacer una clínica estética (y, dicho por adelantado, que no sea un psicoanálisis). ¿Y por qué decirlo especialmente de la pintura, si se pueden invocar tantos escritores e incluso músicos (Schumann y la contractura del dedo, la audición de voz...)? Nosotros, en efecto, queremos decir que hay una relación especial de la pintura con la histeria. Es muy sencillo. La pintura se propone directamente despejar las presencias que hay debajo de la representación, más allá de la representación. El propio sistema de los colores es un sistema de acción directa sobre el sistema nervioso. No es la histeria del pintor, es la histeria de la pintura. Con la pintura la histeria se convierte en arte. O, más bien, con el pintor la histeria se convierte en pintura. Eso que el histérico es totalmente incapaz de hacer, un poco de arte, lo hace la pintura. También hay que decir del pintor que él *no es* histérico, en el sentido de una negación dentro de la Teología negativa. La abyección se convierte en esplendor, el horror de la vida en vida muy pura y muy intensa. «Es espantosa la vida», decía Cézanne, pero en este grito ya se levantaban todos los gozos de la línea y el color. Pesimismo cerebral que la pintura trastrueca en optimismo nervioso. La pintura es histeria, o sustituye a la histeria, porque da a ver la presencia, directamente. Gracias a los colores y a las líneas, inviste el ojo. Pero ella, *al ojo, no lo trata como un órgano fijo*. Liberando a las líneas y a los colores de la representación, libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado: el ojo se convierte vir-

[9] Temas sartrianos como el exceso de existencia (la raíz del árbol de *La náusea*) o la huida del cuerpo y el mundo (como por un «sumidero» en *El ser y la nada*) participan de un cuadro histérico.

tualmente en el órgano indeterminado polivalente, que ve el cuerpo sin órganos, es decir, la Figura, como pura presencia. La pintura nos pone ojos en todas partes: en el oído, en el vientre, en los pulmones (el cuadro respira... ). Es la doble definición de la pintura: subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia.

Para conjurar esta histeria fundamental, la pintura tiene dos medios: o bien conservar las coordenadas figurativas de la representación orgánica, incluso si tiene que jugar con ellas muy sutilmente, incluso si tiene que obligar a que pasen bajo estas coordenadas o entre ellas las presencias liberadas y los cuerpos desorganizados. Es la vía del arte llamado clásico. O bien volverse hacia la forma abstracta, e inventar una cerebralidad propiamente pictórica («despertar» la pintura en ese sentido). Velázquez ha sido sin duda el más sabio de todos los clásicos, con una inmensa sabiduría: hacía que pasaran sus extraordinarias audacias manteniendo firmemente las coordenadas de la representación, asumiendo plenamente el papel de un documentalista... [10] ¿Qué es lo que hace Bacon en relación con Velázquez como maestro? ¿Por qué declara su duda y su descontento cuando piensa en su nueva versión del retrato de Inocencio X? En cierto modo, Bacon ha histerizado todos los elementos de Velázquez. No hay solamente que comparar los dos Inocencio X, el de Velázquez y el de Bacon que lo transforma en Papa que grita. Hay que comparar el de Velázquez con el conjunto de los cuadros de Bacon. En Velázquez, el sillón ya dibuja la prisión del paralelepípedo; la pesada cortina posterior tiende ya a pasar delante, y el mantelete tiene el

[10] E. I, pp. 62-63.

aspecto de un pedazo de carne; tiene en la mano un pergamino ilegible y sin embargo neto, y el ojo fijo atento del Papa ve ya alzarse algo invisible. Pero todo ello está extrañamente contenido, va a hacerse, y no ha adquirido todavía la presencia ineluctable, irreprimible, de los periódicos de Bacon, de los sillones casi animales, de la cortina anterior, de la pieza de carne en bruto y de la boca que grita. ¿Había que desencadenar estas presencias? pregunta Bacon. ¿No estaba mejor, infinitamente mejor en Velázquez? ¿Había que traer al pleno día esa relación de la pintura con la histeria, rehusando a la vez la vía figurativa y la vía abstracta? Mientras nuestro ojo se encanta con los dos Inocencio X, Bacon se interroga[11].

Pero, finalmente, ¿por qué sería eso especial para la pintura? ¿Se puede hablar de una esencia histérica de la pintura, en nombre de una clínica puramente estética, e independiente de cualquier psiquiatría, de cualquier psicoanálisis? ¿Por qué la música no desprendería, ella también, puras presencias, pero en función de un oído convertido en el órgano polivalente para cuerpos sonoros? ¿Por qué no la poesía o el teatro, cuando son los de Artaud o de Beckett? El problema de la esencia de cada arte es un problema menos difícil de lo que se dice, y eventualmente el de su esencia clínica. Es cierto que la música atraviesa profundamente nuestro cuerpo, y nos pone un oído en el vientre, en los pulmones... etc. Entiende de onda y de nervios. Pero arrastra justamente nuestro cuerpo, y los cuerpos, a otro elemento. Desembaraza los cuerpos de su inercia, de la materialidad de su presencia. *Desencarna* los cuerpos. De modo que se puede hablar con exactitud de cuerpo sonoro, e incluso de cuerpo a cuerpo en la música, por ejemplo en un motivo, pero es, como decía Proust, un cuerpo a cuerpo material y desencarnado, donde no subsiste «una sola migaja de materia inerte y refractaria al espíritu». En cierto modo, la música comienza ahí donde la pintura acaba, y es eso lo que

[11] E. I, p. 77.

se quiere decir cuando se habla de superioridad de la música. Se instala sobre líneas de fuga que atraviesan los cuerpos, pero que encuentran su consistencia en otra parte. Mientras que la pintura se instala en lo alto, allí donde el cuerpo se escapa, pero, escapándose, descubre la materialidad que lo compone, la pura presencia de que está hecho, y que no descubriría de otro modo. En pocas palabras, la pintura es quien descubre la realidad material del cuerpo, con su sistema líneas-colores, y su órgano polivalente, el ojo. «*Nuestro ojo insaciable y en celo*», decía Gauguin. La aventura de la pintura consiste en que sea solamente el ojo quien haya podido encargarse de la existencia material, de la presencia material: incluso para una manzana. Cuando la música levanta su sistema sonoro y su órgano polivalente, el oído, se dirige a cualquier cosa menos a la realidad material del cuerpo, y les otorga a las entidades más espirituales un cuerpo desencarnado, desmaterializado: «los golpes de timbales del Réquiem son alados, majestuosos, divinos y sólo pueden anunciar a nuestros oídos sorprendidos la llegada de un ser que, para recuperar las mismas palabras de Stendhal, seguramente tiene relaciones con el otro mundo... »[12] Por eso, la música no tiene por esencia clínica la histeria, y se enfrenta mucho más a una esquizofrenia galopante. Para histerizar la música habría que introducir en ella los colores, pasar por un sistema rudimentario o refinado de correspondencia entre los sonidos y los colores.

[12] Marcel Moré, *Le dieu Mozart el le monde des oiseaux*, éd. Gallimard, p. 47.

*Portrait of Georges Dyer*, 1968
[35]

# VIII

## Pintar las fuerzas

Desde otro punto de vista, la cuestión de la separación de las artes, de su autonomía respectiva, de su eventual jerarquía, pierde toda importancia. Porque hay una comunidad de las artes, un problema común. En arte, tanto en pintura como en música, no se trata de reproducir o de inventar formas, sino de captar fuerzas. Incluso por eso es por lo que ningún arte es figurativo. La célebre fórmula de Klee «no hacer lo visible, sino hacer visible» no significa otra cosa. La tarea de la pintura se define como el intento de hacer visibles fuerzas que no lo son. Del mismo modo, la música se esfuerza por hacer sonoras fuerzas que no lo son. Es una evidencia. La fuerza está en estrecha relación con la sensación: es preciso que una fuerza se ejerza sobre un cuerpo, es decir, sobre un punto de la onda, para que haya sensación. Pero si la fuerza es la condición de la sensación, ella sin embargo no es sentida, puesto que la sensación «da» cualquier otra cosa a partir de las fuerzas que la condicionan. ¿Cómo podrá suficientemente la sensación dar media vuelta sobre sí misma, aflojarse o contraerse, para captar en lo que nos da las fuerzas no dadas, para hacer que se sientan fuerzas insensibles y elevarse hasta sus propias condiciones? Así es como la música debe hacer sonoras fuerzas insonoras, y la pintura visibles fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el Tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer que se oiga el tiempo? ¿y las fuerzas elementales como la presión, la

inercia, el peso, la atracción, la gravedad, la germinación? A veces, por el contrario, la fuerza insensible de tal arte parece más bien formar parte de los «datos» de tal otro arte: por ejemplo el sonido, o incluso el grito, ¿cómo pintarlos? (Y al revés: ¿cómo hacer que se oigan los colores?).

Es un problema muy consciente en los pintores. Ya cuando críticos demasiado piadosos le reprochaban a Millet pintar a los campesinos que llevaban un ofertorio como un saco de patatas, Millet respondía que en efecto la gravedad común a ambos objetos era más profunda que su distinción figurativa. Él, pintor, se esforzaba en pintar la fuerza de la gravedad, y no el ofertorio *o* el saco de patatas. ¿Y no es ése el genio de Cézanne, haber subordinado todos los medios de la pintura a esta tarea: hacer visibles la fuerza de plegamiento de las montañas, la fuerza de germinación de la manzana, la fuerza térmica de un paisaje... etc.? Y Van Gogh, Van Gogh incluso ha inventado fuerzas desconocidas, la fuerza inaudita de una semilla de girasol. No obstante, para un gran número de pintores el problema de la *captura de las fuerzas*, por consciente que sea, se ha encontrado mezclado con otro, igualmente importante pero menos puro. Este otro problema era el de la *descomposición y la recomposición de los efectos*: por ejemplo, la descomposición y la recomposición de la profundidad en la pintura del Renacimiento, la descomposición y la recomposición de los colores en el impresionismo, la descomposición y la recomposición del movimiento en el cubismo. Vemos cómo se pasa de un problema a otro, puesto que el movimiento, por ejemplo, es un efecto que a la vez remite a una fuerza única que lo produce, y a una multiplicidad de elementos descomponibles y recomponibles bajo esta fuerza.

Y parece que, en la historia de la pintura, las Figuras de Bacon fueran una de las respuestas más maravillosas a la pregunta: ¿cómo hacer visibles fuerzas invisibles? Es incluso la función primordial de las Figuras. Se observará a este respecto que Bacon permanece relativamente indiferente a los problemas de los efectos. No es que los desprecie, pero puede pensar que, en una historia completa como la

de la pintura, pintores que admira los han dominado suficientemente: en particular el problema del movimiento, «hacer» el movimiento[1]. Pero si ello es así, es una razón para afrontar aún más directamente el problema de «hacer» visibles fuerzas que no lo son. Y esto es verdad para todas las series de cabezas de Bacon, y las series de autorretratos, es incluso el porqué de tales series: la extraordinaria
71, 72 agitación de esas cabezas no viene de un movimiento que la serie
74, 75 supondría recomponer, sino mucho antes de fuerzas de presión, de dilatación, de contracción, de aplastamiento, de estiramiento, que se ejercen sobre la cabeza inmóvil. Son como fuerzas que afronta en el cosmos un viajero transespacial inmóvil en su cápsula. Es como si fuerzas invisibles abofeteasen la cabeza desde los ángulos más diferentes. Y aquí las partes limpiadas, barridas, del rostro toman un nuevo sentido, puesto que ellas marcan la zona misma donde la fuerza está golpeando. En este sentido es como los problemas de Bacon son efectivamente de deformación, y no de transformación. Son dos categorías muy diferentes. La transformación de la forma puede ser abstracta o dinámica. Pero la deformación es siempre la del cuerpo, y es estática, se hace sin moverse del sitio; subordina el movimiento a la fuerza, pero también lo abstracto a la Figura. Cuando una fuerza se ejerce sobre una parte limpiada, no alumbra una forma abstracta, tampoco combina dinámicamente formas sensibles: por el contrario, hace de esta zona una zona de indiscernibilidad común a muchas formas, irreductible tanto a unas como a otras, y las líneas de fuga que ella hace que pasen se escapan de toda forma por su nitidez misma, por su precisión deformante (lo veíamos en el devenir-ani-

[1] Cf. John Russell, p. 123: Duchamp «consideró la progresión como un tema pictórico, y se interesó en la manera según la cual un cuerpo humano, descendiendo una escalera, se constituye en una estructura coherente, incluso si esta estructura no se revela nunca en un instante determinado. La meta de Bacon no es mostrar apariencias sucesivas, sino superponer esas apariencias a formas que uno no encuentra en la vida. No hay movimiento horizontal de derecha a izquierda, o de izquierda a derecha, en los *Tres estudios de Henrietta Moraes*...»

mal de las Figuras). Cézanne es tal vez el primero en haber hecho deformaciones sin transformación, a fuerza de desviar la verdad hacia el cuerpo. Por ahí es por donde todavía Bacon es cezanniano: sobre la *forma en reposo*, tanto en Bacon como en Cézanne, es donde se obtiene la deformación; y al mismo tiempo todo el entorno material, la estructura, tanto más se pone a menearse, «las paredes se contraen y se deslizan, la sillas se inclinan o se enderezan un poco, la ropa se arruga como un papel en llamas... »[2] Todo está entonces en relación con fuerzas, todo es fuerza. Esto es lo que constituye la deformación como acto de pintura: no se deja conducir ni a una transformación de la forma, ni a una descomposición de los elementos. Y las deformaciones de Bacon raramente son coaccionadas o forzadas, no son torturas, dígase lo que se diga: al contrario, son las posturas más naturales de un cuerpo que se reagrupa en función de la fuerza simple que se ejerce sobre él, gana de dormir, de vomitar, de mirar hacia atrás, de estar sentado la mayor cantidad de tiempo posible... etc.

Hay que considerar el caso especial del grito. ¿Por qué puede Bacon ver en el grito uno de los más altos objetos de la pintura? «Pin-
54, 55 tar el grito... » No se trata del todo de darle colores a un sonido particularmente intenso. La música, por su parte, se encuentra ante la misma tarea, que ciertamente no es volver armonioso el grito, sino poner el grito sonoro en relación con las fuerzas que lo suscitan. Igualmente, la pintura pondrá el grito visible, la boca que grita, en relación con las fuerzas. Ahora bien, las fuerzas que hacen el grito, y que convulsionan el cuerpo para llegar hasta la boca como zona limpiada, no se confunden del todo con el espectáculo visible ante el que se grita, ni siquiera con los objetos sensibles asignables cuya acción descompone y recompone nuestro dolor. Si uno grita, es siempre presa de fuerzas invisibles e insensibles que enturbian cualquier espectáculo, y que incluso desbordan el dolor y la sensación. Eso que

---

[2] D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, «introducción a esas pinturas», éd. Bourgois, p. 261.

Bacon expresa diciendo «pintar el grito antes que el horror». Si se lo pudiera expresar en un dilema, se diría: o bien pinto el horror, y no pinto el grito, puesto que figuro lo horrible; o bien pinto el grito, y no pinto el horror visible, pintaré cada vez menos el horror visible, puesto que el grito es como la captura o la detección de una fuerza invisible[3]. Berg ha sabido hacer la música del grito, en el grito de Marie, después en el grito muy diferente de Lulú; pero consistió cada vez más en poner la sonoridad del grito en relación con fuerzas insonoras, las de la Tierra en el grito horizontal de Marie, las del Cielo en el grito vertical de Lulú. Bacon hace la pintura del grito, porque pone la visibilidad del grito, la boca abierta como abismo de sombra, en relación con fuerzas invisibles que no son otras que las del porvenir. Kafka hablaba de detectar las potencias diabólicas del porvenir que llaman a la puerta[4]. Cada grito las contiene en potencia. Inocencio X grita, pero grita justamente detrás de la cortina, no solamente como alguien que no puede ya ser visto, sino como alguien que no ve, que no tiene ya nada que ver, que no tiene otra función que la de hacer visibles esas fuerzas de lo invisible que lo hacen gritar, aquellas potencias del porvenir. Lo expresamos en la fórmula «gritar contra...» [*crier à...*]. No gritar *ante...*, ni *por...*, sino gritar *contra* la muerte [*crier à mort*], etc., para sugerir este acoplamiento de fuerzas, la fuerza sensible del grito y la fuerza insensible de lo que hace gritar.

Es muy curioso, pero es un punto de extraordinaria vitalidad. Cuando Bacon distingue dos violencias, la del espectáculo y la de la sensación, y dice que hay que renunciar a una para atender a la otra, es una especie de declaración de fe en la vida. Las *Entrevistas* contienen muchas declaraciones de este género: cerebralmente pesimista,

---

[3] Cf. las declaraciones de Bacon sobre el grito, E. I, pp. 74-76 y 97-98 (es verdad que en ese último texto, Bacon se lamenta de que sus gritos sigan siendo aún demasiado abstractos, puesto que piensa haber echado a perder «lo que hace que alguien grite». Pero se trata entonces de fuerzas, no de espectáculo).

[4] Kafka, citado por Wagenbach, *Franz Kafka*, éd. Mercure, p. 156.

dice Bacon de sí mismo; es decir, que apenas si tiene a la *vista* no pintar más que horrores, los horrores del mundo. Pero neuralmente optimista, porque la figuración visible es secundaria en pintura, y cada vez tendrá menos importancia: Bacon se reprochará pintar demasiado el horror, como si éste bastara para salirnos de lo figurativo; va cada vez más hacia una Figura sin horror. Pero escoger «el grito antes que el horror», la violencia de la sensación antes que la del espectáculo, ¿en qué es un acto de fe vital? Las fuerzas invisibles, las potencias del porvenir, ¿no están ya ahí, y mucho más insuperables que el peor espectáculo e incluso el peor dolor? Sí, en cierta manera, como lo testimonia cualquier pieza de carne. Pero de otra manera no. Cuando el cuerpo visible se enfrenta cual luchador a las potencias de lo invisible, no les da otra visibilidad que la suya. Y en aquella visibilidad es donde el cuerpo lucha activamente, afirma una posibilidad de triunfar, que no tenía en cuanto que ellas permanecían invisibles en el seno de un espectáculo que nos quitaba nuestras fuerzas y nos desviaba. Es como si ahora llegara a ser posible un combate. La lucha con la sombra es la única lucha real. Cuando la sensación visual se enfrenta a la fuerza invisible que la condiciona, despeja entonces una fuerza que puede vencer a ésta, o bien hacerse su amiga. La vida grita *contra* la muerte, pero la muerte ya no es precisamente sino eso demasiado-visible que nos hace desfallecer, es esa fuerza invisible que la vida detecta, desaloja y muestra gritando. La muerte se juzga desde el punto de vista de la vida, y no al revés en donde nos complacíamos[5]. Bacon no menos que Beckett forma parte de aquellos autores que pueden hablar en el nombre de una vida muy intensa, en favor de una vida más intensa. No se trata de un pintor que «crea» en la muer-

[5] E. II, p. 25: «Si la vida te excita, su opuesto, como una sombra, la muerte, debe excitarte. Quizás no excitarte, pero debes ser consciente de ello, de la misma manera que lo eres de la vida... Tu naturaleza fundamental no tendrá ninguna esperanza, y sin embargo tu sistema nervioso estará hecho de un tejido optimista». (Y sobre lo que Bacon llama su «avidez» de vivir, y su rechazo a hacer del juego una apuesta mortal, cf. E. II, pp. 104-109).

te. Todo un miserabilismo figurativo, pero al servicio de una Figura de la vida cada vez más fuerte. Se le debe hacer a Bacon lo mismo que a Beckett o a Kafka el siguiente homenaje: han erigido Figuras indomables, indomables por su insistencia, por su presencia, en el mismo momento en que «representaban» lo horrible, la mutilación, la prótesis, la caída o lo fallido. Le han dado a la vida un nuevo poder de reír extremadamente directo.

Puesto que los movimientos aparentes de las Figuras están subordinados a las fuerzas invisibles que se ejercen sobre ellas, se puede ascender desde los movimientos a las fuerzas, y hacer la lista empírica de las que Bacon detecta y capta. Porque, aunque Bacon se compare con un «pulverizador» o con un «moledor», actúa mucho más como un detector. Las primeras fuerzas invisibles son las de aislamiento: tienen como soporte los colores lisos, y llegan a ser visibles cuando se enrollan alrededor del contorno y enrollan el color liso alrededor de la Figura. Las segundas son las fuerzas de deformación, que se apoderan del cuerpo y de la cabeza de la Figura, y que llegan a ser visibles cada vez que la cabeza sacude su rostro, o el cuerpo su organismo. (Bacon ha sabido «hacer» intensamente, por ejemplo, la fuerza de aplastamiento en el sueño). Las terceras son fuerzas de disipación, cuando la Figura se difumina y se junta con el color liso: entonces una extraña sonrisa hace visibles estas fuerzas. Pero todavía hay muchas otras fuerzas. ¿Y qué decir ante todo de esa fuerza de acoplamiento que viene a atrapar dos cuerpos con una energía extraordinaria, pero que éstos hacen visible despejando de ella una especie de polígono o de diagrama? Y más allá todavía, ¿cuál es la fuerza misteriosa que sólo puede ser captada o detectada por los trípticos? A la vez fuerza de reunión del conjunto, propia de la luz, pero también fuerza de separación de las Figuras y de los paneles, separación luminosa que se confunde con el aislamiento precedente. ¿Son acaso la Vida, el Tiempo, hechos sensibles, visibles? Hacer visible el tiempo, la fuerza del tiempo. Bacon parece haberlo hecho dos veces: la fuerza del tiempo cambiante, por la variación alotrópica de los cuer-

pos, «a la décima de segundo», que forma parte de la deformación; después la fuerza del tiempo eterno, la eternidad del tiempo, a través de la Reunión-separación que reina en los trípticos, pura luz. Hacer el Tiempo sensible en sí mismo, tarea común al pintor, al músico, a veces al escritor. Es una tarea fuera de toda medida o cadencia.

*Man and child*, 1963
[79]

# IX

## Parejas y trípticos

Así pues, le pertenece a la sensación el pasar por diferentes niveles, bajo la acción de fuerzas. Pero ocurre también que dos sensaciones se enfrentan, teniendo cada una un nivel o una zona, y poniendo en comunicación sus niveles respectivos. No estamos ya en el dominio de la simple vibración, sino en el de la resonancia. Hay entonces dos Figuras acopladas. O más bien lo determinante es el acoplamiento de las sensaciones: se dirá que hay una sola y la misma *matter of fact* para dos Figuras, o incluso una sola Figura acoplada para dos cuerpos. Hemos visto desde el principio que, según Bacon, el pintor no podría renunciar a poner en el cuadro varias figuras a la vez, aunque hubiera el peligro de reintroducir una «historia» o de recaer en una pintura narrativa. El asunto concierne, pues, a la posibilidad de que hubiera relaciones no ilustrativas y no narrativas, ni siquiera lógicas, entre las Figuras simultáneas, que se llamarían precisamente «*matters of fact*». Aquí es éste efectivamente el caso, donde el acoplamiento de las sensaciones en diferentes niveles produce la Figura acoplada (y no al revés). Lo que se pinta es la
76 sensación. Belleza de esas Figuras mezcladas. No están confundidas sino vueltas indiscernibles por la extrema precisión de las líneas que adquieren una especie de autonomía en relación con los cuerpos: como en un *diagrama* cuyas líneas no unieran sino sensa-

ciones[1]. Hay una Figura común de los dos cuerpos, o un «hecho» común de las dos Figuras, sin la menor historia que contar. Y Bacon
41, 2 no ha dejado de pintar Figuras acopladas, tanto más en el período
14, 17 «malerisch» que en las obras de claridad: cuerpos estrujados, pero en la misma Figura, bajo una misma fuerza de acoplamiento. Lejos de contradecir el principio de aislamiento, parece que la Figura acoplada convirtiera las Figuras aisladas en simples casos particulares. Porque incluso en el caso de un solo cuerpo o una sensación simple, los diferentes niveles por los que esta sensación pasa necesariamente constituyen ya acoplamientos de sensación. La vibración se hace ya
30 resonancia. Por ejemplo, el hombre bajo el paraguas de 1946 es una Figura simple, conforme al paso de las sensaciones de arriba abajo (la pieza de carne encima del paraguas) y de abajo arriba (la cabeza cogida de un bocado por el paraguas). Pero es también una Figura acoplada, conforme al abrazo de las sensaciones en la cabeza y en la pieza de carne, del que es testigo la horrible sonrisa colgante. Al final, en
32 Bacon sólo hay Figuras acopladas (la «*Figura acostada en un espejo*» de 1971 por más que sea única, vale por dos, es un verdadero diagrama de sensaciones). Incluso la Figura simple a menudo está acoplada a su animal.

Al comienzo de su libro sobre Bacon, John Russell invoca a Proust y la memoria involuntaria[2]. Sin embargo, eso parece, no hay mucho en común entre el mundo de Proust y el de Bacon (aunque Bacon muchas veces invoca lo involuntario). No por ello se tiene menos la impresión de que Russell tiene razón. Es tal vez porque Bacon, cuando recusa la doble vía de una pintura figurativa y una pintura abstracta, se pone en una situación análoga a la de Proust en literatura.

---

[1] E. II, pp. 70-72: «Quería hacer una imagen que coagulara esa sensación de dos personas entregándose sobre la cama a alguna forma de acto sexual... y si mira usted las formas, son extremadamente no figurativas, en un sentido».

[2] John Russell, p. 30.

Proust en efecto no quería una literatura abstracta demasiado «voluntaria» (filosofía), y tampoco una literatura figurativa, ilustrativa o narrativa, apta para contar una historia. A lo que tendía, lo que quería sacar a la luz, era a una especie de Figura, arrancada de la figuración, despojada de cualquier función figurativa: una Figura en sí, por ejemplo, la Figura en sí de Combray. Él mismo hablaba de «verdades escritas con la ayuda de figuras». Y si se confiaba en muchos casos a la memoria involuntaria, es que ésta, al contrario que la memoria voluntaria que se conformaba con ilustrar o narrar el pasado, lograba hacer que surgiera esa pura Figura.

Ahora bien, ¿cómo procedía la memoria involuntaria según Proust? Acoplaba dos sensaciones que existían en el cuerpo en niveles diferentes, y que se estrechaban como dos luchadores, la sensación presente y la sensación pasada, para hacer que surgiera algo irreductible a los dos, al pasado y al presente: aquella Figura. Y finalmente, que las dos sensaciones se repartieran en presente y pasado, que se tratase, pues, de un caso de memoria, tenía poca importancia. Había casos en que el acoplamiento de sensación, el abrazo de las sensaciones, de ningún modo apelaba a la memoria: así el deseo, pero más profundamente aún el arte, pintura de Elstir o música de Vinteuil. Lo que contaba era la resonancia de las dos sensaciones, cuando se estrechaban una a otra. Tales eran la sensación del violín y la del piano en la sonata. «Era como al comienzo del mundo, como si no hubieran estado más que ellos dos sobre la Tierra, o más bien *en ese mundo cerrado a todo lo demás*, construido por la lógica de un creador y donde nunca estuvieran sino los dos: aquella sonata». Es la Figura de la sonata, o el surgimiento de esa sonata como Figura. Igualmente para el septeto en que dos motivos se enfrentan violentamente, definido cada uno por una sensación, uno como un «llamamiento» espiritual, el otro como un «dolor», una «neuralgia» en el cuerpo. No nos ocupamos ya de la diferencia música-pintura. Lo que cuenta es que las dos sensaciones se acoplan como dos «luchadores» y forman un «cuerpo a cuerpo de energías», incluso si es un cuerpo a

cuerpo desencarnado, del que se despeja una esencia inefable, una resonancia, una epifanía erigida en el mundo cerrado[3]. Encarcelar las cosas y a la gente, Proust sabía hacerlo muy bien: era, decía, para capturar sus colores (Combray en una taza de té, Albertine en una habitación).

En una página curiosa, Bacon, retratista, declara que no le gusta pintar a los muertos, ni gente que no conoce (puesto que no tienen carne); y a los que conoce no le gusta tenerlos a la vista. Prefiere una foto presente y un recuerdo reciente, o más bien la sensación de una foto presente y la de una impresión reciente: lo que hace del acto pictórico una especie de «reclamo»[4]. Pero, de hecho, se trata poco de memoria (todavía menos que en Proust). Lo que cuenta es el abrazo de dos sensaciones, y la resonancia que ellas extraen de él. Es como los *luchadores* cuyo movimiento descomponía Muybridge mediante la foto. No es que todas las cosas estén en guerra, en lucha, como se podría creer desde el punto de vista de un pesimismo figurativo. Lo que produce la lucha o el abrazo es el acoplamiento de diversas sensaciones en dos cuerpos, y no al revés. De manera que la lucha es tanto más la Figura variable cogida por medio de dos cuerpos que duermen enmarañados, o bien que el deseo mezcla, o que la pintura hace que resuenen. Sueño, deseo, arte: lugares de abrazo y de resonancia, lugares de lucha.

El acoplamiento, la resonancia, no es el único desarrollo de la sensación compleja. En los trípticos, aparecen con frecuencia Figuras acopladas, especialmente en el panel central. Y sin embargo comprendemos rápidamente que el acoplamiento de sensación, por importante que sea, no nos da ningún medio para adivinar lo que es un tríptico, cuál es su función, y sobre todo qué relaciones hay entre sus tres partes. El tríptico es sin duda la forma bajo la que se plantea

---

[3] Proust, *À la recherche du temps perdu*, Pléiade, I, p. 352, III, p. 260.

[4] E. I, pp. 79-83.

con más precisión la siguiente exigencia: es necesario que haya una relación entre las partes separadas, pero esta relación no debe ser ni lógica ni narrativa. El tríptico no implica ninguna progresión y no cuenta ninguna historia. Debe, pues, a su vez encarnar un hecho común para las diversas Figuras. Debe despejar una «matter of fact». Solamente, la solución precedente del acoplamiento no puede valer aquí. Porque, en el tríptico, las Figuras están y permanecen separadas. Deben permanecer separadas, y no resuenan. Así pues, hay dos clases de relaciones no narrativas, dos clases de «matters of fact» o de hechos comunes: la de la Figura acoplada, y la de las Figuras separadas como partes de un tríptico. Pero ¿cómo podría haber un hecho común de tales Figuras?

La misma pregunta puede plantearse fuera de los trípticos. Bacon admira las «*Baigneuses*» de Cézanne, porque hay muchas Figuras reunidas en el lienzo, y sin embargo no están prendidas de una «historia»[5]. Estas Figuras están separadas, no del todo acopladas: así pues, es necesario que su reunión en el mismo lienzo implique un hecho común de otro tipo que el acoplamiento de sensación. Sea un cuadro
79 de Bacon como «*El hombre y la niña*» de 1963: las dos Figuras, del hombre sentado sobre su silla y contorsionado, de la niña rígida y de pie, se mantienen separadas por toda una región del color liso que hace ángulo entre las dos. Russell dice muy bien: «Esta niña ¿ha sido repudiada por su padre que no la perdonará? ¿Es acaso esta mujer que le hace frente cruzados los brazos la guardiana de ese hombre, aun cuando él se retuerza sobre su silla y mire en otra dirección? ¿Es una anormal, un monstruo humano, de regreso para atormentarlo, o es un personaje puesto sobre un pedestal, un juez listo para dictar su sentencia?»[6]. Y a cada paso recusa la hipótesis, que reintroduciría una narración en el cuadro. «No lo sabremos nunca, e incluso no

[5] E. I, p. 124.

[6] John Russell, p. 121.

deberíamos desear saberlo». Se puede decir, sin duda, que el cuadro es la posibilidad de todas esas hipótesis o narraciones al mismo tiempo. Pero es porque él está fuera de cualquier narración. He aquí, pues, un caso en que la «matter of fact» no puede ser un acoplamiento de sensación, y debe dar cuenta de la separación de las Figuras no obstante reunidas en el cuadro. La niña parece tener una función de «testigo». Pero este testigo, lo hemos visto, no significa un observador ni un espectador-mirón (aunque también los sea desde el punto de vista de una figuración a pesar de todo subsistente). Más profundamente, el testigo indica solamente una constante, un compás o cadencia, en relación con la cual se estima una variación. Por eso la niña está tiesa como una estaca, y parece llevar el compás con su pie zopo, mientras que el hombre está captado en una doble variación, como si estuviera sentado en un asiento regulable que lo sube y lo baja, preso en niveles de sensación que recorre en los dos sentidos. Incluso los personajes de Beckett tienen necesidad de testigos para medir las íntimas variaciones alotrópicas de su cuerpo, y para *mirar en su cabeza* («¿me escuchas? ¿alguien me mira? ¿alguien me escucha? ¿alguien tiene la menor inquietud por mí?») Y en Bacon, como en Beckett, el testigo puede reducirse al redondel de la pista, a un aparato fotográfico o cámara, a una foto de recuerdo. Pero es precisa
27 una Figura-testigo, para la Figura-variación. Y sin duda la variación doble, yendo en los dos sentidos, puede afectar a la misma Figura, pero puede evidentemente repartirse entre dos Figuras. Y el testigo por su parte puede ser dos testigos, muchos testigos (pero en cualquier caso la interpretación del testigo como mirón o espectador es insuficiente, y solamente figurativa).

Así pues, el problema existe ya independientemente de los trípticos, pero es en los trípticos donde se encuentra en estado puro, con la separación de los paneles. Se tendrían entonces tres ritmos, uno «activo», con variación creciente o amplificación, otro «pasivo», con variación decreciente o eliminación, otro, finalmente, «testigo». El ritmo dejaría de estar unido a una Figura y de depender de ella: *el*

*ritmo mismo se convertiría en Figura, constituiría la Figura*. Es exactamente lo que decía Olivier Messiaen para la música, cuando distinguía el ritmo activo, el ritmo pasivo y el ritmo testigo, y mostraba que ya no remitían a personajes ritmados, sino que constituían ellos mismos personajes rítmicos. «Igual que sobre una escena de teatro, cuando tres actores están presentes, sucede que uno de los tres actúa, el segundo soporta la acción del primero, y el tercero asiste inmóvil a ello... »[7] Podemos, pues, lanzar una hipótesis sobre la naturaleza del tríptico, su ley o su orden. Que el tríptico sea tradicionalmente una pintura móvil o mueble, que las tablas del tríptico a menudo hayan admitido espectadores, los priores o los tutelares, todo ello le conviene a Bacon, que concibe sus cuadros como desplegables, y que le gusta pintar en ellos constantes testigos. Pero ¿cómo vuelve a dar al tríptico una actualidad tal? ¿cómo opera una recreación total del tríptico? Más que un mueble, produce el equivalente de los movimientos o las partes de una música. El tríptico sería la distribución de los tres ritmos de base. Hay una organización circular del tríptico, antes que lineal.

La hipótesis permitiría asignar a los trípticos un sitio privilegiado en la obra de Bacon. Pintar la sensación, que es esencialmente ritmo... Pero en la sensación simple, el ritmo depende todavía de la Figura, se presenta como la *vibración* que recorre el cuerpo sin órganos, es el vector de la sensación, lo que la hace que pase de un nivel a otro. En el acoplamiento de sensación, ya el ritmo se libera, porque confronta y reúne los diversos niveles de sensaciones diferentes: ahora es *resonancia*, pero aún se confunde con las líneas melódicas, puntos y contrapuntos de una Figura acoplada; es el diagrama de la Figura acoplada. Con el tríptico, finalmente, el ritmo toma una amplitud extraordinaria, en un *movimiento forzado* que le da auto-

[7] Sobre la noción esencial de «personaje rítmico», cf. el análisis de Messiaen *in* Samuel, *Entretiens avec Olivier Messiaen*, éd. Belfond, pp. 70-74, y Golea, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, éd. Julliard.

nomía, y alumbra en nosotros la impresión de Tiempo: los límites de la sensación se desbordan, se exceden en todas direcciones; las Figuras están levantadas, o proyectadas en el aire, puestas sobre los aparatos aéreos de donde de un golpe caen. Pero al mismo tiempo, en esta caída inmóvil, se produce el más extraño fenómeno de recomposición, de redistribución, porque el propio ritmo se convierte en sensación, se convierte en Figura, según sus propias direcciones separadas, el activo, el pasivo y el testigo... Messiaen se buscaba precursores, en Stravinsky y en Beethoven. Bacon podría buscar los suyos en Rembrandt (y en Soutine con medios muy diferentes). Porque en Rembrandt, en las naturalezas muertas o en las escenas de género, pero también los retratos, hay en primer lugar el tambaleo, la vibración: el contorno está al servicio de la vibración. Pero también hay las resonancias que vienen de los sedimentos de sensaciones superpuestas. Y, más aún, hay lo que describía Claudel, esa amplitud de luz, inmenso «último plano estable e inmóvil» que va a tener un raro efecto, asegurar la extrema división de las Figuras, esa repartición en activos, pasivos y testigos, como en la «*Ronda de noche*» (o en aquella naturaleza muerta en particular donde las copas al mismo nivel son «testigos semiaéreos», mientras que el limón pelado y la concha de nácar oponen sus dos espirales)[8].

[8] Paul Claudel, *L'œil écoute*, en «Obras en prosa», La Pléiade, pp. 196-202 y 1429-1430.

# X

## Nota: ¿qué es un tríptico?

Hay que verificar la hipótesis: ¿hay un orden en los trípticos, y ese orden consiste en distribuir tres ritmos fundamentales, de los cuales uno sería como el testigo o la medida de los otros dos? Pero este orden, si existe, como combina muchas variables, es previsible que presente aspectos muy diversos. Solamente una investigación empírica a través de los trípticos puede responder.

Vemos en primer lugar que hay muchos testigos explícitos en los
56 trípticos: 1962, los dos personajes inquietantes del panel izquierdo;
58 1965, los dos viejecitos sentados a la mesa del panel derecho y la
53 mujer desnuda del panel izquierdo; 1968, los dos «attendants», uno
17, 78 desnudo y otro vestido, a derecha e izquierda; 1970, el observador a
27 la izquierda y el fotógrafo a la derecha; 1974, el fotógrafo-tirador de la derecha; 1976, los dos simulacros de retrato a derecha e izquierda... etc. Pero también vemos que es mucho más complicado. Porque la función testigo puede remitir figurativamente a tal personaje en particular, puesto que hay siempre una figuración que subsiste, aunque sólo fuere secundariamente. Pero, de golpe, esta misma función-testigo puede remitir figuralmente a cualquier otro personaje. El testigo en el segundo sentido no será el mismo que el testigo en el primer sentido. Mucho más, el testigo más profundo, en el segundo sentido, no será quien observa o quien ve, sino, por el contrario, aquél a quien el testigo superficial ve en el primer sentido: habrá

habido, pues, un verdadero intercambio de la función-testigo en el tríptico. Y el testigo más profundo, el testigo figural, será quien no ve, quien no está en disposición de ver. Se definirá como testigo por cualquier otro carácter: su horizontalidad, su nivel casi constante. En efecto, la horizontal define un ritmo retrogradable en sí mismo, es decir, sin crecer ni decrecer, sin aumento ni disminución: es el ritmo-testigo, mientras que los otros dos, verticales, no son retrogradables más que uno en relación con el otro, siendo cada uno la retrogradación del otro[1].

Por tanto es sobre la horizontal, en los trípticos, donde se buscará el ritmo-testigo de valor constante. Esta horizontal puede presentar varias Figuras. Primero, la de la lisa y llana sonrisa histérica: no sólo,
60 como lo hemos visto, para el tríptico de cabeza de 1953 (panel
80 izquierdo), sino ya para el tríptico de los monstruos de 1944 (panel central), donde la cabeza de los ojos vendados no es del todo una cabeza que se apresta a morder, sino una abominable cabeza que sonríe, según una deformación horizontal de la boca. La horizontal también puede efectuarse siguiendo un movimiento de traslación,
29 como en el tríptico de 1973: una traslación horizontal, en el centro, nos hace pasar del espasmo de la derecha al espasmo de la izquierda (aquí todavía se ve que el orden de sucesión, cuando lo hay, no va necesariamente de izquierda a derecha). La horizontal puede todavía ser efectuada por un cuerpo acostado, como en el panel central de
56, 82 1962, el panel central de 1964, el panel izquierdo de 1965, el panel
58, 25 central de 1966... etc.: toda la fuerza de aplastamiento de los dormilones. O bien por varios cuerpos acostados, acoplados, según un dia-
61 grama horizontal, como los dos acostados dos veces de «*Sweeney Ago-*

[1] Sobre estas nociones de ritmo retrogradable o no, y, más allá, de valor añadido o retraído, nos remitiremos a Messiaen, *op. cit.* Que los mismos problemas se planteen en pintura, especialmente desde el punto de vista de los colores, no es nada llamativo: Paul Klee lo ha mostrado en su práctica de pintor tanto como en sus textos teóricos.

*nistes*», a derecha e izquierda, o los dos acostados de los paneles cen-
14, 17 trales de los trípticos de 1970. En este sentido es como los trípticos recuperan por su parte las Figuras acopladas. He aquí, pues, el primer elemento de complejidad, pero que, incluso por su complejidad, testimonia la ley del tríptico: una función-testigo se establece primero sobre personajes aparentes, pero los deja para afectar más profundamente un ritmo convertido en personaje, un ritmo retrogradable o testigo siguiendo la horizontal. (Ocurre que Bacon reúna sobre un mismo panel los dos testigos, el personaje aparente y el persona-
58 je rítmico, como en el tríptico de 1965 a la izquierda, o en «*Sweeney*
61 *Agonistes*» a la derecha).

Desde entonces, aparece un segundo elemento de complejidad. Porque en la medida en que la función-testigo circula por el cuadro, en la medida en que el testigo aparente deja sitio al testigo rítmico, pasan dos cosas. Por una parte, el testigo rítmico no lo era inmediatamente; llega a serlo sólo cuando la función pasa y lo alcanza; pero anteriormente estaba del lado del ritmo activo o pasivo. Por eso, los personajes acostados tienen con frecuencia todavía un resto conmovedor de actividad o de pasividad, que hace que se alineen sobre la horizontal, pero no sin conservar una gravedad o una vivacidad, una expansión o una contracción que vienen de otra parte: así es en «*Sweeney Agonistes*», la Figura acoplada de la izquierda es pasiva y está echada de espaldas, mientras que la de la derecha está aún animada, casi arremolinante; o bien, con más frecuencia, la misma Figura acoplada soporta un cuerpo activo y un cuerpo pasivo, una parte de la Figura señala por encima del horizonte (la cabeza, las nalgas... ). Pero, por otra parte, al revés, el testigo aparente que ha dejado de serlo se encuentra libre para otras funciones; pasa, pues, a un ritmo activo o a un ritmo pasivo, se vincula a uno o a otro, al mismo tiempo que deja de ser testigo. Por ejemplo, los testigos aparentes del
56 tríptico de 1962 parecen erguirse como vampiros, pero el uno pasivo y sosteniendo sus riñones para no caer, el otro activo y listo para alzar
17 el vuelo; o bien en un tríptico de 1970, el testigo aparente de la

izquierda y el de la derecha. Hay, pues, una gran movilidad en el tríptico, una gran circulación. Los testigos rítmicos son como las figuras activas o pasivas que vienen de hallar su nivel constante, o que aún lo buscan, mientras que los testigos aparentes están a punto de lanzarse o de caer, de convertirse en pasivos o activos.

Un tercer elemento de complejidad concierne entonces a los otros dos ritmos, activo y pasivo. ¿En qué consisten estos dos sentidos de la variación vertical? ¿Cómo se distribuyen los dos ritmos oponibles? Hay casos sencillos en que se trata de una oposición *descenso-ascenso*: el tríptico de los monstruos de 1944 pone, a una y otra parte de la cabeza de la sonrisa horizontal, una cabeza que desciende y cuyos
80 cabellos caen, y una cabeza invertida cuya boca, que grita, está ten-
17 sada hacia lo alto; pero también en los «*Estudios del cuerpo humano*» de 1970, los dos estirados de en medio están flanqueados, a la izquierda, por una forma que parece ascender de su sombra, y, a la derecha, por una forma que parece descender de sí misma y a un charco, pero ya es como un caso particular de otra oposición *sístole-diástole*: aquí está la contracción que se opone a una especie de extensión, de
58 expansión o descenso-derramamiento. La «*Crucifixión*» de 1965 opone el descenso-derramamiento de la pieza de carne crucificada, en el panel central, a la extrema contracción del verdugo nazi; o las
82 «*Tres Figuras en una habitación*» de 1964 oponen la dilatación del hombre en el bidé, a la izquierda, y la contracción sobre taburete del hombre a la derecha. O bien, quizás, están los «*Tres estudios de espal-*
47 *das de hombre*» de 1970 que muestran lo más sutilmente posible, por las líneas y los colores, la oposición de una ancha espalda rosa y descontraída a la izquierda, y una espalda contraída roja y azul a la derecha, mientras que en el centro el azul parece establecerse en un nivel constante e incluso cubrir el espejo en sombra para marcar la función-testigo. Pero también ocurre que la oposición sea muy distinta y sorprendente: es la del *desnudo y del vestido* que se encuentran a la
14 derecha y a la izquierda de un tríptico de 1970, pero que se encon-
53 traban ya a la derecha y a la izquierda del tríptico de 1968, en los dos

testigos aparentes; y más sutilmente el tríptico de Lucian Freud de 1966 opone el hombro descubierto de la izquierda, con contracción de la cabeza, y el hombro recubierto de la derecha, con descenso y abatimiento de la cabeza. ¿No hay finalmente otra oposición que diese ella misma cuenta del desnudo y del vestido? Sería la oposición *aumento-disminución*. Puede haber aquí en efecto una extraordinaria sutileza en la elección de algo que se agrega o se retira: se entra más profundamente en el dominio de los valores y del ritmo, por el hecho de que lo que se añade o se sustrae no es una cantidad, un múltiplo o un submúltiplo, sino valores definidos por su precisión o su «brevedad». Es posible hacer especialmente que el valor añadido sea un chorro de pintura tirado al azar, como le gusta a Bacon. Pero tal vez el ejemplo más sorprendente y el más conmovedor está en el tríptico de 1972: si el testigo es suministrado en el centro por los estirados, y por el óvalo malva bien determinado, vemos sobre la Figura de la izquierda un torso disminuido, puesto que le falta una parte entera, mientras que a la derecha el torso está en vías de completarse, se le ha agregado ya una mitad. Pero también todo cambia con las piernas: a la izquierda una pierna está ya completa, mientras que la otra está por dibujarse; y a la derecha es lo contrario, una pierna ya está amputada, mientras que la otra se desparrama. Y correlativamente el óvalo malva del centro encuentra otro estatuto, convertido a la izquierda en un charco rosa que subsiste al lado de la silla, y a la derecha a un derramamiento rosa a partir de la pierna. Es así como las mutilaciones y las prótesis en Bacon sirven a todo un juego de valores anulados o añadidos. Es como un conjunto de «sueños» y «despertares» histéricos que afectan a diversas partes de un cuerpo. Pero es sobre todo uno de los cuadros más profundamente musicales de Bacon.

Si se alcanza aquí una gran complicación, es porque estas diversas oposiciones no son equivalentes, y sus términos no coinciden. Resulta de ello una libertad de combinación. Ninguna lista puede ser cerrada. En efecto, no se pueden identificar ascenso-descenso y contracción-dilatación, sístole-diástole: por ejemplo, el derra-

mamiento es de hecho un descenso, y también una dilatación y expansión, pero hay contracción en el derramamiento, como el hombre en el lavabo y el hombre en el bidé del tríptico de 1973. ¿Es necesario, sin embargo, mantener una oposición entre la dilatación local del ano y la contracción local de la garganta? ¿O bien la oposición se produce entre dos contracciones distintas, con paso de una a otra en el tríptico? Todo puede coexistir, y la oposición variar o incluso invertirse según los puntos de vista adoptados, es decir, según el valor considerado. Sucede, especialmente en el caso de dichas series cerradas, que la oposición se reduzca casi a la dirección en el espacio. Al final, lo que cuenta en los dos ritmos oponibles es que cada uno sea la «retrogradación» del otro, mientras que un valor común y constante aparece en el ritmo-testigo, retrogradable en sí mismo. Con todo, esta relatividad del tríptico no basta. Porque si tenemos la impresión de que uno de los ritmos oponibles es «activo» y el otro «pasivo», ¿qué es lo que funda esta impresión, incluso si le asignamos estos dos términos desde un punto de vista muy variable que cambia para un mismo cuadro, según la parte considerada?

Y bien, lo que preside en cada caso la asignación parece esta vez bastante simple. El primado en Bacon está dado al descenso. Extrañamente, lo activo es lo que desciende, lo que cae. *Lo activo es la caída*, pero no es forzosamente un descenso en el espacio, en extensión. Es el descenso como paso de la sensación, como diferencia de nivel comprendida en la sensación. La mayoría de los autores que se han enfrentado a este problema de la intensidad en la sensación parece haber encontrado esta misma respuesta: la diferencia de intensidad se experimenta en una caída. De donde procede la idea de una lucha *para* caer: «Sus manos por encima de sus cabezas, se tocaron involuntariamente. Y en el mismo instante las bajaron, con violencia. Durante un tiempo ambos contemplaron con atención sus manos reunidas. Y, bruscamente, cayeron; no se sabía demasiado bien lo que había hecho oscilar al otro, era de creer que fueran sus

manos quienes les habían derribado... »[2] Es como en Bacon: la carne desciende del hueso, el cuerpo de los brazos o de los muslos levantados. La sensación se desarrolla por caída, cayendo de un nivel a otro. La idea de una realidad positiva, activa, de la caída es esencial aquí.

¿Por qué la diferencia de nivel no puede ser experimentada en el otro sentido, como ascenso? Porque la caída no debe ser interpretada del todo de manera termodinámica, como si se produjera una entropía, una tendencia a la igualdad de más bajo nivel. Por el contrario, la caída está ahí para afirmar la diferencia de nivel como tal. Toda *tensión* se experimenta en una caída. Kant ha despejado el principio de intensidad cuando la ha definido como un tamaño aprehendido en el instante: de ello concluye que la pluralidad contenida en ese tamaño sólo podría ser representada por su aproximación a la negación = 0[3]. Desde entonces, incluso cuando la sensación tiende hacia un nivel superior o más alto, sólo puede hacer que la experimentemos por la aproximación a cero de este nivel superior, es decir, por una caída. Sea cual sea la sensación, su realidad intensiva es la de un descenso en profundidad más o menos «grande», y no de un ascenso. La sensación es inseparable de la caída que constituye su movimiento más interior o su «clinamen». Esta idea de caída no implica un contexto de miseria, de fracaso o de sufrimiento, aunque un contexto tal pueda ilustrarlo más fácilmente. Pero del mismo modo que la violencia de una sensación no se confunde con la violencia de una escena representada, la caída cada vez más profunda de una sensación no se confunde con una caída representada en el espacio, salvo por comodidad o por humor. La caída es lo más vivo que hay en la sensación, aquello en lo que la sensación se experimenta como viviente. De manera que la caída intensiva puede coincidir con un descenso espacial, pero también con un ascenso. Y puede coinci-

---

[2] Gombrowicz, *La pornographie*, éd. Julliard, p. 157.

[3] Kant, *Crítica de la Razón pura*, «Las anticipaciones de la percepción».

dir con una diástole, una dilatación o una disipación, pero igualmente con una contracción o una sístole. Puede coincidir con una disminución, pero igualmente con un aumento. Brevemente, es caída todo lo que se desarrolla (hay desarrollos por disminuciones). La caída es exactamente el ritmo activo[4]. Desde entonces, viene a ser posible determinar en cada cuadro (por la sensación) lo que equivale a la caída. Se determina así el ritmo activo, que varía de un cuadro a otro. El carácter oponible, presente en el cuadro, tendrá el papel de ritmo pasivo.

Así pues, podemos resumir las leyes del tríptico que fundan su necesidad como coexistencia de tres paneles: 1°/ la distinción de tres ritmos o de tres Figuras rítmicas; 2°/ la existencia de un ritmo-testigo, con la circulación del testigo por el cuadro (testigo aparente y testigo rítmico); 3°/ la determinación del ritmo activo y del ritmo pasivo, con todas las variaciones según el carácter elegido para representar el ritmo activo. Estas leyes no tienen nada que ver con una fórmula consciente que aplicar; forman parte de esta lógica irracional, o de esta lógica de la sensación que constituye la pintura. No son ni sencillas ni voluntarias. No se confunden con un orden de sucesión de izquierda a derecha. No asignan al centro un papel unívoco. Las constantes que implican cambian conforme a cada caso. Se establecen entre términos extremadamente variables, a la vez desde el punto de vista de su naturaleza y de sus relaciones. Los cuadros de Bacon están de tal modo recorridos por movimientos que la ley de los trípticos no puede ser más que un movimiento de movimientos, o un estado complejo de fuerzas, por cuanto que el movimiento deriva siempre de fuerzas que se ejercen sobre el cuerpo. Pero la última pre-

[4] Sartre, en su análisis de Flaubert, ha mostrado toda la importancia del episodio de la caída, desde el punto de vista de un «compromiso histérico», pero le da un sentido demasiado negativo, si bien reconoce que la caída se inserta en un proyecto activo y positivo a largo plazo (*L'idiot de la familie*, éd. Gallimard, t. II).

gunta que nos queda es justamente la de saber qué fuerzas le corresponden al tríptico. Si estas leyes son las que hemos determinado, ¿a qué fuerzas responden?

En primer lugar, en los cuadros simples, había un doble movimiento, de la estructura a la Figura, y de la Figura a la estructura: fuerzas de aislamiento, de deformación y de disipación. Pero, en segundo lugar, hay un movimiento entre las propias Figuras: fuerzas de acoplamiento que recuperan en sus niveles los fenómenos de aislamiento, de deformación y de disipación. Finalmente, hay un tercer tipo de movimientos y fuerzas, y es aquí donde interviene el tríptico: a su vez puede recuperar el acoplamiento en calidad de fenómeno, pero trabaja con otras fuerzas e induce otros movimientos. Por una parte, no es ya la Figura quien reúne la estructura o el color liso, son las relaciones entre Figuras, las cuales se encuentran violentamente proyectadas sobre el color liso, llevado a cabo por el color uniforme o por la luz cruda; de manera que, en muchos casos, las Figu-
14, 22 ras parecen trapecistas que no tienen ya otro medio que la luz o el color. Se comprende de golpe que los trípticos tengan necesidad de esa vivacidad luminosa o coloreada y raramente se concilien con un
60 tratamiento «malerisch» global: el tríptico de cabeza de 1953 sería una de esas raras excepciones. Pero, por otra parte, si la unidad de la luz o el color toma inmediatamente sobre sí las relaciones entre las Figuras y el color liso, resulta de ello en consecuencia que las Figuras alcancen el máximo de separación en la luz, en el color: una fuerza de separación, de división las atrapa, muy diferente de la fuerza de aislamiento precedente.

Y esto es el principio de los trípticos: el máximo de unidad de luz y de color, para el máximo de división de las Figuras. Tal era la lección de Rembrandt: la luz engendra los personajes rítmicos[5]. Por eso

[5] Claudel hablaba, a propósito de la «*Ronda de noche*» de Rembrandt, de la «disgregación aportada en un grupo por la luz» («*Obras en prosa*», La Pléiade, p. 1329).

el cuerpo de la Figura atraviesa tres niveles de fuerzas que culminan con el tríptico. Hay en primer lugar el hecho de la figura, cuando el cuerpo se haya sometido a las fuerzas de aislamiento, de deformación y de disipación. Después, una primera «matter of fact», cuando dos Figuras se encuentran cogidas en el mismo hecho, es decir, cuando el cuerpo es presa de la fuerza de acoplamiento, fuerza melódica. Después, finalmente, el tríptico: es la separación de los cuerpos en la luz universal, que se convierte en el hecho común de las Figuras, su ser rítmico, segunda «matter of fact» o Reunión que separa. Una reunión separa las Figuras, separa los colores, es la luz. Los seres-Figuras se separan cayendo en la luz negra. Los colores lisos se separan cayendo en la luz blanca. Todo se convierte en aéreo en esos trípticos de luz, la propia separación está en el aire. El tiempo no está ya en el cromatismo del cuerpo, es pretérito en una eternidad monocromática. Se trata de un inmenso espacio-tiempo que reúne todas las cosas, *pero introduciendo entre ellas las distancias de un Sáhara, los siglos de un Aión*: el tríptico y sus paneles separados. El tríptico, en ese sentido, es una buena manera de ir más allá de la pintura de «caballete»; los tres cuadros quedan separados, pero no están ya aislados; el marco o los bordes de un cuadro no remiten nunca a la unidad limitativa de cada uno, sino a la unidad distributiva de los tres. Y finalmente, en Bacon, sólo hay trípticos: incluso los cuadros aislados están, más o menos visiblemente, compuestos como trípticos.

24

# XI

## La pintura, antes de pintar...

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca. La convicción figurativa se deriva de este error: en efecto, si el pintor estuviera ante una superficie blanca, podría reproducir en ella un objeto exterior que funcionara como modelo. Pero no es así. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en la cabeza o a su alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. De manera que el pintor no tiene que rellenar una superficie blanca, antes bien, tendría que vaciar, desescombrar, limpiar. No pinta, pues, para reproducir en el lienzo un objeto que funcionara como modelo, pinta sobre imágenes que están ya ahí, para producir un lienzo cuyo funcionamiento va a invertir las relaciones del modelo y de la copia. En pocas palabras, es preciso definir todos esos «datos» que están en el lienzo antes de que comience el trabajo del pintor. Y entre esos datos, definir los que son un obstáculo, los que son una ayuda, o incluso los efectos de un trabajo preparatorio.

En primer lugar, hay *datos figurativos*. La figuración existe, es un hecho, es incluso previa a la pintura. Estamos asediados por fotos que son ilustraciones, periódicos que son narraciones, imágenes-cine, imágenes-tele. Hay clichés psíquicos tanto como físicos, percepcio-

nes totalmente hechas, recuerdos, fantasmas. Hay aquí una experiencia muy importante para el pintor: toda una categoría de cosas que se pueden llamar clichés ya ocupa el lienzo, antes del comienzo. Es dramático. Parece que Cézanne efectivamente haya atravesado esta experiencia hasta el punto más alto: hay siempre ya clichés en el lienzo, y si el pintor se conforma con transformar el cliché, deformarlo o maltratarlo, triturarlo en todos los sentidos, ésa es todavía una reacción demasiado intelectual, demasiado abstracta, que le permite al cliché renacer de sus cenizas, que deja aún al pintor en el elemento del cliché, o que no le proporciona otro consuelo que la parodia. D. H. Lawrence ha escrito páginas espléndidas sobre esta experiencia de perpetuo recomienzo de Cézanne: «Después de una lucha encarnizada de cuarenta años, logró, sin embargo, conocer una manzana, plenamente, un vaso o dos. Eso es todo lo que logró hacer. Parece poca cosa, y murió lleno de amargura. Pero es el primer paso lo que cuenta, y la manzana de Cézanne es muy importante, más importante que la idea de Platón... Si Cézanne hubiera consentido aceptar su propio cliché barroco, su dibujo hubiera estado perfectamente bien según las normas clásicas, y ningún crítico hubiera tenido qué decir. Pero cuando su dibujo era bueno según las normas clásicas, a Cézanne le parecía completamente malo. Era un cliché. Así pues, se arrojaba encima, le extirpaba la forma y el contenido, después, cuando se había vuelto malo a fuerza de ser maltratado, agotado, lo dejaba así, tristemente, porque eso no era nunca lo que quería. Ahí es donde aparece el elemento cómico de los cuadros de Cézanne. Su furor contra el cliché le hacía a veces cambiarlo por parodias tales como *El Pachá* y *La Mujer*... Quería expresar algo, pero *antes de hacerlo*, tenía que luchar con el cliché de cabeza de hidra al que nunca podía cortarle la última cabeza. La lucha contra el cliché es lo más notable en sus pinturas. La polvareda del combate se eleva espesa, y las astillas saltan por todos lados. Son esta polvareda y estas astillas lo que sus imitadores siguen copiando con tanto ardor... Estoy convencido de que lo que el propio Cézanne deseaba era la representa-

ción. Quería una representación fiel. Sencillamente quería que fuera más fiel. Porque cuando se fotografía, es tremendamente difícil obtener la representación más fiel que Cézanne quería... A pesar de sus esfuerzos, las mujeres resultaban un objeto cliché, conocido, hecho del todo, y no llegó a desembarazarse de la obsesión del concepto para obtener un conocimiento intuitivo. Excepto con su mujer: con ella llegó por fin a sentir el carácter manzanesco... Con los hombres, Cézanne se escapa a menudo insistiendo en el vestido, en esas chaquetas raídas, en los pliegues rudos, esos sombreros, esas blusas, esas cortinas... El lugar donde a veces se escapa completamente del cliché y da verdaderamente una interpretación por entero intuitiva de objetos reales, es en sus naturalezas muertas... Aquí es inimitable. Sus imitadores copian sus servicios de mesa con los pliegues raídos, los objetos sin realidad de sus cuadros. Pero no reproducen los pucheros y las manzanas porque son incapaces de ello. No se puede imitar el verdadero carácter manzanesco. Cada cual debe crear uno nuevo y diferente. Desde el momento en que se asemeja al de Cézanne, no es nada... »[1]

¡Cliché, clichés! No se puede decir que la situación se haya arreglado después de Cézanne. No sólo ha habido multiplicación de imágenes de todas clases, a nuestro alrededor y en nuestras cabezas, sino que, incluso, las reacciones contra los clichés engendran clichés. Incluso la pintura abstracta no ha sido la última en producir sus clichés, «todos estos tubos y estas vibraciones de chapa ondulada que son más estúpidos que cualquier cosa, y tan sentimentales»[2]. Todos los que copian han hecho siempre renacer el cliché, de eso mismo que se había liberado de él. La lucha contra los clichés es algo terrible. Como dice Lawrence, ya es muy hermoso haberlo logrado, haber ganado, para una manzana o para un vaso o dos. Los japoneses lo

---

[1] D. H. Lawrence, *Eros et les chiens*, éd. Bourgois, pp. 238-261.

[2] D. H. Lawrence, *L'amant de Lady Chaterley*, éd. Gallimard, p. 369.

saben, toda una vida basta apenas para una sola brizna de hierba. Por esto es por lo que los grandes pintores tienen una gran severidad frente su obra. Tanta gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa, o, todavía peor, un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta con mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una risa verdadera, una verdadera deformación. Bacon tiene respecto a sí mismo la misma severidad que Cézanne, y, como Cézanne, pierde muchos cuadros, o renuncia a ellos, los tira, desde el momento en que el enemigo reaparece. Juzga: ¿la serie de las Crucifixiones? demasiado sensacionales, demasiado sensacionales para ser sentidas. Incluso las Corridas, demasiado dramáticas. ¿La serie de los Papas? «He procurado, sin ningún éxito, establecer ciertos registros, registros deformantes» del Papa de Velázquez, «lo lamento, porque pienso que son muy estúpidos, sí, lo lamento porque pienso que aquél era algo absoluto...»[3] ¿Qué debe quedar de Bacon según Bacon? Quizás algunas series de cabezas, uno o dos trípticos aéreos, y una ancha espalda de hombre. No mucho más que una manzana y uno o dos vasos.

Se ve cómo se plantea el problema de Bacon relacionándolo con la fotografía. Está realmente fascinado por las fotos (se rodea de fotos, hace retratos según fotos del modelo, y sirviéndose de fotos completamente distintas: estudia los cuadros antiguos por fotos; y para él mismo tiene ese extraordinario abandono a la foto... ). Y al mismo tiempo no concede ningún valor estético a la foto (prefiere las que no tienen ninguna ambición estética a este respecto, como las de Muybridge, dice; le gustan sobre todo las radiografías o las planchas médicas, o para las series de cabezas, los «fotomatones»; y su propio amor por la foto, su desahogo en la foto, siente en ello una evidente

[3] E. I, p. 77 (y la condena de Bacon a todos sus cuadros que todavía admiten una violencia figurativa).

abyección... ). ¿Cómo explicar esta actitud? Sucede que los datos figurativos son mucho más complejos de lo que se podría creer al principio. Sin duda son posibilidades de ver: como tales, son reproducciones, representaciones, ilustrativas o narrativas (fotos, periódicos). Pero ya se observará que pueden operar de dos maneras, por semejanza o por convención, por analogía o por código. Y, sea cual sea la manera como procedan, ellas mismas son algo, existen en sí mismas: no son solamente posibilidades de ver, *se las ve, y finalmente ellas son lo único que se ve*[4]. La foto «hace» a la persona o el paisaje, en el sentido en que se dice que el periódico hace el acontecimiento (y no se conforma con narrarlo). Lo que vemos, lo que percibimos, son fotos. Éste es el mayor interés de la foto, imponernos la «verdad» de imágenes adulteradas inverosímiles. Y Bacon no tiene intención de reaccionar contra ese movimiento, al contrario, se abandona a él, no sin deleite. Como los simulacros de Lucrecio, le parece que las fotos atraviesan los aires y las edades, venidas de lejos, para llenar cada cuarto o cada cerebro. Así pues, no les reprocha a las fotos que sean sencillamente figurativas, es decir, que representen algo, puesto que él es muy sensible al aspecto bajo el cual son algo, se imponen a la vista y regentan el ojo por completo. Ellas pueden acreditar pretensiones estéticas, y rivalizar con la pintura: Bacon apenas lo cree, porque piensa que la foto tiende a aplastar la sensación sobre un único nivel, y resulta impotente para poner en la sensación la diferencia de nivel constitutiva[5]. Pero en ella ocurriría como en las imágenes-cine de Eisenstein o las imágenes-foto de Muybridge, no sería más que a fuerza de transformar el cliché, o, como decía Lawrence, maltratar la imagen. Eso no haría una deformación como el arte producto de ella (salvo en milagros como el de Eisenstein). En pocas palabras, inclu-

[4] E. I, p. 67 ss.

[5] E. I, pp. 112-113 (John Russell ha analizado bien la actitud de Bacon en relación con la foto, en su capítulo «la imagen tentacular»).

so cuando la foto deja de ser solamente figurativa, resulta figurativa en calidad de dato, de «cosa vista» — lo contrario que la pintura.

Por eso, a pesar de todo su abandono, Bacon tiene una hostilidad radical con respecto a la foto. Muchos pintores modernos o contemporáneos han integrado la foto en el proceso creador de la pintura. Lo hacían directa o indirectamente, o bien porque reconocían en la fotografía cierta potencia artística, o bien porque, más simplemente, pensaban poder conjurar el cliché por transformación pictórica a partir de la foto[6]. Ahora bien, es sorprendente que Bacon no vea por su parte, en el conjunto de estos procedimientos, más que dos soluciones imperfectas: en ningún momento integra la foto en el proceso creador. Se conforma con pintar a veces algo que funcione como foto en relación con la Figura, y que tiene desde entonces un papel de testigo; o bien, por dos veces, pintar un aparato fotográfico que semeja ya sea un animal prehistórico, ya sea un pesado fusil (tal como el fusil de descomponer el movimiento, de Marey). La postura de Bacon consiste en un rechazo de la foto, después del lánguido abandono. Es que, para él precisamente, la foto era tanto más fascinante cuanto que ya ocupaba todo el cuadro, antes de que el pintor se pusiera al trabajo. Desde entonces no es transformando el cliché como se saldrá de la foto, como se escapará de los clichés. La mayor transformación del cliché no producirá un acto de pintura, no producirá la menor deformación pictórica. Más valía abandonarse a los clichés, convocarlos a todos, acumularlos, multiplicarlos, como otros tantos datos prepictóricos: en primer lugar, «la voluntad de perder la voluntad»[7]. Y solamente cuando se sale de ellos, por rechazo, es cuando el trabajo puede comenzar.

---

[6] A propósito de Gérard Fromanger, Foucault ha analizado varios tipos de relaciones foto-pintura (*La peinture photogénique*, éd. Jeanne Bucher, 1975). Los casos más interesantes, como Fromanger, son aquéllos en que el pintor integra la foto, o la acción de la foto, independientemente de cualquier valor estético.

[7] E. I, p. 37.

Bacon no pretende dictar soluciones universales. Ésta es solamente la vía que le conviene con respecto a la foto. Pero parece que datos en apariencia muy diferentes se manifiestan también antes que el cuadro, e inspiran a Bacon una actitud práctica análoga. Por ejemplo, en las Entrevistas, es la cuestión del azar, tan a menudo como la de la foto. Y cuando Bacon habla del azar, es como para la foto: tiene una actitud sentimental muy compleja, aquí de nuevo abandono, pero del que extrae reglas de rechazo o de acción muy precisas. Con frecuencia habla del azar con sus amigos, pero parece tener dificultades para hacerse comprender. Porque divide este dominio en dos partes, de las cuales una es rechazada en lo prepictórico, pero la otra le pertenece al acto de pintar. En efecto, si se considera un lienzo antes del trabajo de pintar, parece que todos los sitios son equivalentes, todos igualmente «probables». Y si no lo son, es en cuanto que el lienzo es una superficie determinada, con bordes y un centro. Pero es sobre todo en función de lo que el pintor quiere hacer, y lo que tiene en la cabeza: tal sitio adquiere un privilegio en relación con tal o cual proyecto. El pintor tiene una idea más o menos precisa de lo que quiere hacer, y esta idea prepictórica basta para hacer desiguales las probabilidades. Hay, pues, en el lienzo un orden completo de *probabilidades iguales y desiguales*. Y cuando la probabilidad desigual llega a ser casi una certidumbre es cuando puedo comenzar a pintar. Pero en este momento, cuando he comenzado, ¿cómo hacer para que eso que pinto no sea un cliché? Será necesario hacer bastante de prisa «marcas libres» en el interior de la imagen pintada, para destruir en ella la figuración naciente, que es lo *improbable mismo*. Esas marcas son accidentales, «al azar»; pero se ve que la misma palabra azar no designa del todo probabilidades, ahora designa un tipo de elección o de acción sin probabilidad[8]. Esas marcas pueden ser denominadas no

[8] El tema de las marcas al azar, o del accidente, aparece constantemente en las *Entrevistas*: sobre todo I, pp. 107-115.

representativas, justamente porque dependen del acto al azar y no expresan nada concerniente a la imagen visual: sólo conciernen a la mano del pintor. Pero, de golpe, no valen sino para ser utilizadas, reutilizadas por la mano del pintor, que va a servirse de ellas para arrancar la imagen visual del cliché naciente, para arrancarse él mismo de la ilustración y de la narración nacientes. Va a servirse de las marcas manuales para hacer que de la imagen visual surja la Figura. De un cabo a otro, el accidente, el azar en este segundo sentido, habrá sido acto, elección, cierto tipo de acto o de elección. El azar, según Bacon, no es separable de una posibilidad de utilización. Es el *azar manipulado*, a diferencia de las *probabilidades concebidas o vistas*.

Pius Servien había propuesto una teoría muy interesante, donde pretendía disociar dos dominios confundidos de ordinario: las probabilidades, que son datos, objeto de una ciencia posible, y que conciernen a los dados antes de que sean tirados; y el azar que por el contrario designa un tipo de elección, no científica, todavía no estética[9]. Hay aquí una concepción original que parece ser espontáneamente la de Bacon, y que lo distingue de otros pintores recientes que han invocado el azar o más generalmente el arte como juego. Porque desde el principio todo cambia según que el juego invocado sea del tipo combinatorio (fracasos) o del tipo «tirada tras tirada» (ruleta sin martingala). Para Bacon, se trata de la ruleta; y suele jugar en muchas mesas a la vez, por ejemplo tres mesas, exactamente como se encuentra frente a los tres paneles de un tríptico[10]. Pero, precisamente, eso constituye un conjunto de datos probabilísticos visuales, a los que

9 Cf. Pius Servien, especialmente *Hasard et Probabilité*, P.U.F., 1949. En el marco de su distinción entre un «lenguaje de las ciencias» y un «lenguaje lírico», el autor oponía la probabilidad como objeto de ciencia y el azar como modo de una elección que no era ni científica ni estética (elegir una flor al azar, es decir, una flor que no está ni «especificada» ni es «la más bella»).

10 E. I, pp. 99-102. (Precisamente Bacon no hace de la ruleta un tipo de acto: cf. sus comentarios sobre Nicolas de Staël y la ruleta rusa, E. I, pp. 50-53).

Bacon puede abandonarse tanto más cuanto que son *prepictóricos*, expresan un estado prepictórico de la pintura, y no estarán integrados en el acto de pintar. En contrapartida, la elección al azar en cada tirada es más bien no pictórica, a-pictórica: *llegará a ser pictórica*, se integrará en el acto de pintar, en tanto consista en marcas manuales que van a reorientar el conjunto visual, y a *extraer la Figura improbable del conjunto de probabilidades figurativas*. Creemos que esta distinción apreciada entre el azar y las probabilidades tiene gran importancia en Bacon. Explica la masa de malentendidos que le objetan a Bacon los que le hablan de azar, o que le reprochan otros pintores. Por ejemplo, se le enfrenta a Duchamp que dejaba caer tres hilos sobre el lienzo pintado, y los fijaba allí donde habían caído: pero, para Bacon, no hay en ello más que un conjunto de datos probabilísticos, prepictóricos, que no forman parte del acto de pintar. Por ejemplo, también, se le solicita a Bacon si cualquiera, la mujer de la limpieza, es capaz o no de hacer marcas al azar. Y, esta vez, la respuesta compleja es que sí, la mujer de la limpieza puede hacerlo por derecho, abstractamente, justamente porque es un acto no pictórico, a-pictórico; pero no lo puede de hecho, porque ella no sabría utilizar ese azar, manipularlo[11]. Ahora bien, en la manipulación, es decir, en la reacción de las marcas manuales sobre el conjunto visual, es como el azar llega a ser pictórico o se integra en el acto de pintar. De aquí, la obstinación de Bacon, a pesar de la incomprensión de sus interlocutores, por recordar que no hay azar más que «manipulado», ni accidente más que utilizado[12].

En suma, Bacon puede tener, frente a los clichés y frente a las probabilidades, la misma actitud: un lánguido abandono casi histérico, puesto que hace de este abandono una artimaña, una trampa. Los

11 E. II, pp. 50-53.

12 Bacon recuerda que sus mejores amigos discuten eso que él llama «azar» o «accidente»: E. II, pp. 53-56.

clichés y las probabilidades están en el lienzo, lo llenan, deben llenarlo, antes de que el trabajo del pintor comience. Y el lánguido abandono consiste en esto: que el propio pintor debe pasar dentro del lienzo, antes de empezar. El lienzo está ya lleno de tal modo que el pintor debe pasar dentro de él. Así pasa dentro del cliché, dentro de la probabilidad. Pasa ahí, justamente porque *sabe lo que quiere hacer*. Pero lo que lo salva es que *no sabe cómo llegar allí*, no sabe cómo hacer lo que quiere hacer[13]. No llegará allí más que saliendo del lienzo. El problema del pintor no es entrar en el lienzo, puesto que ya está en él (tarea prepictórica), sino salir de él, y por eso mismo salir del cliché, salir de la probabilidad (tarea pictórica). Son las marcas manuales al azar las que le darán una oportunidad. No una certeza, la cual sería aún un máximo de probabilidad; en efecto, las marcas manuales muy bien pueden no dar resultado, y estropear definitivamente el cuadro. Pero si hay una oportunidad, es porque funcionan arrancando al conjunto visual prepictórico de su estado figurativo, para constituir la Figura, por fin, pictórica.

No se puede luchar contra el cliché sino con mucha astucia, mucha recámara y mucha prudencia: tarea vuelta a empezar perpetuamente, en cada cuadro, en cada momento de cada cuadro. Es la vía de la Figura. Porque es fácil oponer abstractamente lo figural a lo figurativo. Pero no se deja de tropezar con la objeción de hecho: la Figura es aún figurativa, aún representa a alguien, un hombre que grita, un hombre que sonríe, un hombre sentado, cuenta aún algo, incluso si es un cuento surrealista, cabeza-paraguas-pieza de carne, pieza de carne que aúlla... etc. Ahora podemos decir que la oposición de la Figura a lo figurativo se hace en una relación interior muy compleja, y sin embargo no está prácticamente comprometida ni incluso atenuada por esa relación. Hay un primer elemento figurativo, pre-

[13] E. II, p. 66: «sé lo que quiero hacer, pero no sé cómo hacerlo» (y I, p. 32: «no se cómo puede hacerse la forma... »).

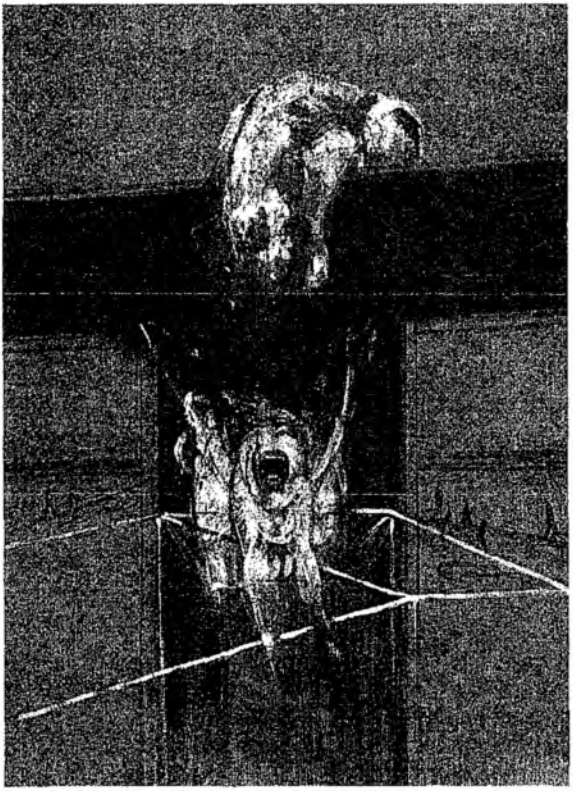
pictórico: está en el cuadro, en la cabeza del pintor, en lo que el pintor quiere hacer, antes de que el pintor empiece, clichés y probabilidades. Y este primer elemento figurativo no se puede eliminar completamente, siempre se conserva algo de él[14]. Pero hay un segundo elemento figurativo: aquel que el pintor obtiene, esta vez como resultado de la Figura, como efecto del acto pictórico. Porque la pura presencia de la Figura es de hecho la restitución de una representación, la recreación de una figuración («es un hombre sentado, un Papa que grita o que sonríe... »). Como decía Lawrence, lo que se le reprochaba a la primera figuración, a la foto, no era ser demasiado «fiel», sino no serlo bastante. Y estas dos figuraciones, la figuración a pesar de todo conservada y la figuración encontrada, la falsa fiel y la verdadera, no son del todo de la misma naturaleza. Entre las dos se ha producido un salto sin moverse del sitio, una deformación sin moverse del sitio, el surgimiento sin moverse del sitio de la Figura, el acto pictórico. Entre lo que el pintor quiere hacer y lo que hace ha habido necesariamente un cómo, «cómo hacer». *Un conjunto visual probable (primera figuración) ha sido desorganizado, deformado mediante trazos manuales libres que, reinyectados en el conjunto, van a producir la Figura visual improbable (segunda figuración).* El acto de pintar es la unidad de aquellos trazos manuales libres y su reacción, su reinyección en el conjunto visual. Al pasar por esos trazos, la figuración vuelta a encontrar, recreada, no se asemeja a la figuración de partida. De aquí la fórmula constante de Bacon: semejar, pero por medios accidentales y no semejantes[15].

---

14 E. II, pp. 113-114: «Cuando hemos hablado de hacer de algo una apariencia que no sea ilustración, he exagerado en ese tema. Porque incluso si uno ve en principio que la imagen se haga a partir de marcas irracionales, la ilustración debe intervenir forzosamente para hacer ciertas partes de la cabeza o el rostro, que no se pueden omitir, porque entonces eso sería hacer sencillamente una composición abstracta... »

15 E. II, pp. 74-77.

De suerte que el acto de pintar está siempre desfasado, no deja de oscilar entre un aún-pronto [*avant-coup*] y un ya-tarde [*après-coup*]: histeria de pintar... Todo está ya en el lienzo, hasta el propio pintor, antes que la pintura comience. De golpe, el trabajo del pintor está desfasado y no puede venir más que después, en el ya-tarde: trabajo manual, del que va a surgir a la vista la Figura...



*Fragment of a crucufixion*, 1950
[52]

# XII

## El diagrama

No se escucha bastante lo que dicen los pintores. Dicen que el pintor *ya* está dentro del lienzo. Allí encuentra todos los datos figurativos y probabilísticos que ocupan, que pre-ocupan el lienzo. Hay toda una lucha dentro del lienzo entre el pintor y esos datos. Hay, pues, un trabajo preparatorio que pertenece plenamente a la pintura, y que sin embargo precede al acto de pintar. Este trabajo preparatorio puede pasar por esbozos, pero no necesariamente, e incluso los esbozos no lo reemplazan (Bacon, como muchos pintores contemporáneos, no hace esbozos). Este trabajo preparatorio, invisible y silencioso, es sin embargo muy intenso. De manera que el acto de pintar surge como un ya-tarde («histéresis») en relación con este trabajo.

¿En qué consiste ese acto de pintar? Bacon lo define así: hacer marcas al azar (trazos-líneas); limpiar, barrer o fregar puntos o zonas (manchas-color); tirar la pintura, bajo ángulos y a velocidades diversas. Ahora bien, este acto, o estos actos suponen que ya haya sobre el lienzo (como en la cabeza del pintor) datos figurativos, más o menos virtuales, más o menos actuales. Es precisamente a estos datos a los que se les habrán quitado las marcas, o bien limpiados, barridos, fregados, o bien recubiertos, a través del acto de pintar. Por ejemplo, una boca: se la prolonga, se hace que vaya de un extremo a otro de la cabeza. Por ejemplo, la cabeza: se limpia una parte con una brocha, un cepillo, una escoba o una rodilla. Es lo que Bacon llama un *Dia-*

*grama*: es como si, de un solo golpe, se introdujera un Sáhara, una zona de Sáhara, en la cabeza; es como si se extendiera en ella una piel de rinoceronte vista al microscopio, es como si se descuartizaran dos partes de la cabeza con un océano; es como si se cambiara de unidad de medida, sustituyendo las unidades figurativas por unidades micrométricas, o, por el contrario, cósmicas[1]. Un Sáhara, una piel de rinoceronte, así es el diagrama extendido de un solo golpe. Es como una *catástrofe* acontecida sobre el lienzo, en los datos figurativos y probabilísticos.

Es como el surgimiento de otro mundo. Porque esas marcas y esos trazos son irracionales, involuntarios, accidentales, libres, al azar. Son no representativos, no ilustrativos, no narrativos. Pero tampoco son significativos ni significantes: son trazos asignificantes. Son trazos de sensación, pero sensaciones confusas (las sensaciones confusas que se suscitan al nacer, decía Cézanne). Y, sobre todo, son trazos manuales. Aquí es donde el pintor opera con rodilla, escobilla, brocha o esponja; cuando tira la pintura con la mano[2]. Es como si la mano adquiriera independencia, y pasara al servicio de otras fuerzas,

---

[1] He aquí el texto muy importante de Bacon, E. I, pp. 110-111: «muy a menudo las marcas involuntarias son mucho más profundamente sugerentes que las otras, y es en ese momento cuando sientes que cualquier cosa puede ocurrir. — ¿Lo siente en el mismo momento en que hace esas marcas? — No, las marcas están hechas y uno considera la cosa como lo haría con una especie de diagrama. Y ve que se implantan en el interior de ese diagrama las posibilidades de hechos de todas clases. Es un asunto difícil, lo expreso mal. Pero vea: si piensas, por ejemplo, en un retrato, has puesto tal vez en cierto momento la boca en alguna parte, pero ves de repente a través de ese diagrama que la boca podría ir de un extremo a otro del rostro. Y en cierta manera te gustaría en un retrato poder hacer de la apariencia un Sáhara, hacerlo tan semejante que parezca que contiene las distancias del Sáhara... » En otro pasaje, Bacon explica que, cuando hace un retrato, a menudo mira fotos que no tienen nada que ver con el modelo: como una foto de rinoceronte para la textura de la piel (E. I, p. 71).

[2] E. II, pp. 48-49.

trazando marcas que ya no dependen de nuestra voluntad ni de nuestra vista. Estas marcas manuales casi ciegas dan testimonio, por tanto, de la intrusión de otro mundo en el mundo visual de la figuración. Sustraen, por una parte, el cuadro a la organización óptica que ya reinaba sobre él, y de antemano lo hacía figurativo. Se ha interpuesto la mano del pintor, para sacudir su propia dependencia y para quebrar la organización óptica soberana: ya no se ve nada, como en una catástrofe, un caos.

Aquí está el acto de pintar, o el punto de inflexión del cuadro. Hay dos maneras, en efecto, en que el cuadro puede encallar, una vez visualmente, y una vez manualmente: puede uno quedar trabado en los datos figurativos y la organización óptica de la representación; pero puede también malograr el diagrama, estropearlo, sobrecargarlo de tal modo que lo vuelva inoperante (es otra manera de permanecer en lo figurativo, se habrá mutilado, maltratado el cliché... )[3]. Así pues, el diagrama es el conjunto operatorio de líneas y de zonas, de trazos y de manchas asignificantes y no representativos. Y la operación del diagrama, su función, dice Bacon, es «sugerir». O, más rigurosamente, introducir «posibilidades de hecho»: lenguaje próximo al de Wittgenstein[4]. Los trazos y las manchas deben romper tanto más con la figuración cuanto que están destinados a darnos la Figura. Por eso no bastan, deben ser «utilizados»: trazan posibilidades de hecho, pero todavía no constituyen un hecho (el hecho pictórico). Para convertirse en hecho, para evolucionar a Figura, deben reinyectarse en el conjunto visual; pero entonces, precisamente, bajo la acción de aquellas marcas, el conjunto visual no será el de la organización óptica, le

[3] E. II, p. 47: sobre la posibilidad de que las marcas involuntarias no den nada y estropeen el cuadro, «una especie de ciénaga».

[4] E. I, p. 111: «Y uno ve en el interior de ese diagrama las posibilidades de hecho de cualquier tipo»... Wittgenstein invocaba una forma diagramática para expresar en la lógica las «posibilidades de hecho».

dará al ojo otro poderío, al mismo tiempo que un objeto que no será ya figurativo.

El diagrama es el conjunto operatorio de trazos y de manchas, de líneas y de zonas. Por ejemplo, el diagrama de Van Gogh: es el conjunto de plumeados paralelos rectos o curvos que agitan y allanan el suelo, tuercen los árboles, hacen que palpite el cielo, y que adquieren una intensidad particular a partir de 1888. No solamente es posible diferenciar los diagramas, sino también fechar el diagrama de un pintor, porque siempre hay un momento en que el pintor lo afronta más directamente. El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo. Es un caos violento en relación con los datos figurativos, pero es un germen de ritmo en relación con un nuevo orden de la pintura: «abre dominios sensibles», dice Bacon[5]. El diagrama termina el trabajo preparatorio y da comienzo al acto de pintar. No hay pintor que no haga esta experiencia del caos-germen, donde ya no ve nada y corre el riesgo de abismarse: derrumbe de las coordenadas visuales. Esto no es una experiencia psicológica, sino una experiencia propiamente pictórica, aunque pueda tener una gran influencia sobre la vida psíquica del pintor. El pintor afronta aquí los peligros más grandes, para su obra y para sí mismo. Es una clase de experiencia siempre vuelta a comenzar, con los pintores más diferentes: el «abismo» o la «catástrofe» de Cézanne, y la oportunidad de que ese abismo deje sitio al ritmo; el «caos» de Paul Klee, el «punto gris» perdido, y la oportunidad de que ese punto gris «salte por encima de sí mismo» y abra las dimensiones sensibles...[6] De entre todas las artes, la pintura es la única que integra necesariamente, «histéricamente», su propia catástrofe, y se constituye desde entonces como una huida hacia delante. En las otras artes la catástrofe no está más que asociada. Pero el pintor pasa por la

[5] E. I, p. 111.

[6] Henri Maldiney hace a este respecto la comparación entre Cézanne y Klee: *Regard Parole Espace*, éd. L'âge d'homme, pp. 149-151.

catástrofe, extingue el caos, y procura salir de él. En lo que los pintores difieren es en su manera de extinguir el caos no figurativo, y también en su evaluación del orden pictórico venidero, de la relación de este orden con el caos. A este respecto quizás se podrían distinguir tres vías: cada una agrupando pintores muy diferentes, pero designando una función «moderna» de la pintura, o enunciando lo que la pintura pretende aportar al «hombre moderno» (¿para qué aún pintura hoy en día?).

La abstracción sería una de estas vías. Pero es una vía que reduce al mínimo el abismo o el caos, y también lo manual: nos propone un ascetismo, una salvación espiritual. Por medio de un esfuerzo espiritual intenso, se eleva por encima de los datos figurativos, pero también hace del caos un simple arroyo que hay que cruzar, para descubrir Formas abstractas y significantes. El cuadrado de Mondrian sale de lo figurativo (paisaje) y salta por encima del caos. Conserva, de este salto, una especie de oscilación. Un abstracto así es esencialmente visto. De la pintura abstracta se suele decir lo que Péguy decía de la moral kantiana, tiene las manos puras, pero no tiene manos. Lo que pasa es que las formas abstractas pertenecen a un nuevo espacio puramente óptico que ya ni siquiera tiene que subordinarse a elementos manuales o táctiles. Se distinguen, en efecto, de formas solamente geométricas por la «tensión»: la tensión es eso que interioriza en lo visual el movimiento manual que describe la forma y las fuerzas invisibles que la determinan. Es lo que hace de la forma una transformación propiamente visual. El espacio óptico abstracto ya no tiene, pues, necesidad de connotaciones táctiles que la representación clásica organizaba aún. Pero se sigue de ello que la pintura abstracta elabora menos un diagrama que un *código* simbólico, según grandes oposiciones formales. Ha reemplazado el diagrama por un código. Este código es «digital», no en el sentido de manual, sino en el sentido de un dedo que cuenta. Los «dígitos», en efecto, son las unidades que reagrupan visualmente los términos en oposición. Así, según Kandinsky, vertical-blanco-actividad, horizontal-negro-iner-

cia... etc. De ahí una concepción de elección binaria, que se opone a la elección-azar. La pintura abstracta ha llevado muy lejos la elaboración de tal código propiamente pictórico («el alfabeto plástico» de Herbin, donde la distribución de formas y colores puede hacerse conforme a las letras de una palabra). El código es quien se encarga de responder a la pregunta por la pintura hoy en día: ¿qué puede salvar al hombre del «abismo», es decir, del tumulto exterior y del caos manual? Abrir un estado espiritual al hombre sin manos del porvenir. Darle de nuevo un espacio óptico interior y puro, que tal vez estará hecho exclusivamente de horizontal y de vertical. «El hombre moderno busca el reposo porque está ensordecido por el exterior... »[7] La mano se reduce al dedo que se apoya sobre un teclado interior óptico.

Una segunda vía, que a menudo se ha denominado expresionismo abstracto, o arte informal, propone una respuesta totalmente distinta, en las antípodas. Esta vez el abismo o el caos se despliegan al máximo. Un poco como un mapa que fuera tan grande como el país, el diagrama se confunde con la totalidad del cuadro, todo el cuadro es un diagrama. La geometría óptica se derrumba en provecho de una línea manual, exclusivamente manual. Al ojo le costará trabajo seguirla. En efecto, el descubrimiento incomparable de esta pintura es el de una línea (y de una mancha-color) que no hace contorno, que no delimita nada, ni interior ni exterior, ni cóncavo ni convexo: la línea de Pollock, la mancha de Morris Louis. Es la mancha septentrional, es la «línea gótica»: la línea no va de un punto a otro, sino que

---

7 Esta tendencia a la eliminación de lo manual ha estado siempre presente en la pintura, en el sentido en que se dice de una obra: «no se nota en ella la mano... » Focillon analiza esta tendencia, «frugalidad ascética», que culmina con la pintura abstracta: *Vie des formes, eloge de la main*, P.U.F., 118-119. Pero, como dice Focillon, la mano se nota exactamente igual. Para distinguir un verdadero Mondrian de uno falso, Georg Schmidt invocaba el cruce de los dos lados negros de un cuadrado, o la disposición de las capas de color en los ángulos rectos (en *Mondrian*, Réunion des musées nationaux, p. 148).

pasa *entre* los puntos, no cesa de cambiar de dirección, y alcanza una potencia superior a 1, tornándose adecuada a toda la superficie. Se comprende que, desde ese punto de vista, la abstracción sea todavía figurativa, puesto que su línea aún delimitaba un contorno. Si se buscan precursores de esta nueva vía, y de esta manera radical de salir de lo figurativo, los encontraremos cada vez que un gran pintor antiguo ha dejado de pintar cosas para «pintar entre las cosas»[8]. Más aún, las últimas acuarelas de Turner no solamente conquistan ya todas las fuerzas del impresionismo, sino el poderío de una línea explosiva y sin contorno, que hace de la propia pintura una catástrofe sin igual (en lugar de ilustrar románticamente la catástrofe). ¿No es eso, por otra parte, una de las más prodigiosas constantes de la pintura que se encuentra así seleccionada, aislada? En Kandinsky había líneas nómadas sin contorno, al lado de líneas geométricas abstractas; y en Mondrian el espesor desigual de los dos lados del cuadrado abría una diagonal virtual y sin contorno. Pero con Pollock el trazo-línea y la mancha-color van justo hasta el extremo de su función: no ya la transformación de la forma, sino una descomposición de la materia que nos entrega sus lineamentos y sus granulaciones. Así pues, al mismo tiempo la pintura se convierte en una pintura-catástrofe y en una pintura-diagrama. Esta vez, lo mas cerca posible de la catástrofe, en la proximidad absoluta, es donde el hombre moderno encuentra el ritmo: vemos qué diferente de la de la abstracción es la respuesta a la pregunta por una función «moderna» de la pintura. Esta vez la visión interior no no es la que da el infinito, sino la extensión de una potencia manual «all-over», que cruza el cuadro.

En la unidad de la catástrofe y del diagrama, el hombre descubre el ritmo como materia y material. El pintor no tiene ya como instrumentos el pincel y el caballete, los cuales aún traducían la subordinación de la mano a las exigencias de una organización óptica. La

---

[8] Cf. el célebre texto de Elie Faure sobre Velázquez, *Histoire de l'art, l'art moderne* I (Livre de poche, pp. 167-177).

mano se libera y se sirve de bastones, esponjas, rodillas y jeringuillas: Action Painting, «danza frenética» del pintor en torno al cuadro, o más bien en el cuadro, que no está extendido en el caballete, sino clavado, no extendido, sobre el suelo. Porque ha habido una conversión del horizonte en suelo: el horizonte óptico se ha revertido por completo en suelo táctil. El diagrama expresa de una vez toda la pintura, es decir, la catástrofe óptica y el ritmo manual. Y la evolución actual del expresionismo abstracto acaba ese proceso, realizando lo que todavía no era sino una metáfora en Pollock: 1º extensión del diagrama al conjunto espacial y temporal del cuadro (desplazamiento del «aún-pronto» y del «ya-tarde»); 2º abandono de toda soberanía visual, e incluso de cualquier control visual, sobre el cuadro mientras está haciendose (ceguera del pintor); 3º elaboración de líneas que son «más» que líneas, de superficies que son «más» que superficies, o a la inversa de volúmenes que son «menos» que volúmenes (esculturas planas de Carl André, fibras de Ryman, fibrillas de Barré, estratos de Bonnefoi)[9].

Es muy curioso que los críticos americanos, que han llevado tan lejos el análisis de este expresionismo abstracto, lo hayan definido por la creación de un espacio puramente óptico, exclusivamente óptico, propio del «hombre moderno». Nos parece que es una discusión de palabras, una ambigüedad de las palabras. Quieren decir, en efecto, que el espacio pictórico ha perdido todos sus referentes táctiles imaginarios que permitían ver profundidades y contornos, formas y fondos en la representación clásica tridimensional. Pero estos referentes táctiles de la representación clásica expresaban una subordinación relativa de la mano al ojo, de lo manual a lo visual. Mientras que liberando un espacio que se pretende (sin razón) puramente óptico, los expresionistas abstractos no hacen efectivamente otra cosa que dar a ver un espacio exclusivamente manual, definido por

[9] Sobre estos nuevos espacios ciegos, cf. los análisis de Christian Bonnefoi sobre Ryman o de Yve-Alain Bois sobre Bonnefoi (*Macula* 3-4 y 5-6).

la «planitud» del lienzo, la «impenetrabilidad» del cuadro, la «gestualidad» del color, y que se impone al ojo como una potencia absolutamente ajena, donde no encuentra ningún reposo[10]. No son ya referentes táctiles de la visión, sino, puesto que lo visto es el espacio manual, una violencia hecha al ojo. Por último, la pintura abstracta producía un espacio puramente óptico y suprimía los referentes táctiles en provecho de un ojo del espíritu: suprimía la tarea que aún tenía el ojo, en la representación clásica, de mandar sobre la mano. Pero la Action Painting hace algo muy distinto: invierte la subordinación clásica, subordina el ojo a la mano, impone la mano al ojo, reemplaza el horizonte por un suelo.

Una de las tendencias más profundas de la pintura moderna es la tendencia a abandonar el caballete. Porque el caballete era un elemento decisivo, no sólo en el mantenimiento de una apariencia figurativa, no sólo en la relación del pintor con la Naturaleza (la búsqueda del motivo), sino también para la delimitación (marco y bordes) y la organización interna del cuadro (profundidad, perspectiva...). Ahora bien, lo que cuenta hoy es menos el hecho — ¿tiene aún el pintor un caballete? — que la tendencia, y las diversas maneras en que la tendencia se efectúa. En una abstracción del tipo Mondrian, el cuadro deja de ser un organismo o una organización aislada, para convertirse en una división de su propia superficie, que debe crear

[10] Son primero Clement Greenberg (*Art and Culture*, Boston, 1961) y más tarde Michél Fried (*Trois peintres américains*, *in* «Peindre, Revue d'Esthétique 1976», éd. 10-18) quienes han analizado los espacios de Pollock, Morris Louis, Newman, Noland... etc., y los han definido por una «estricta opticidad». Y sin duda se trataba para estos críticos de romper con los criterios extraestéticos que Harold Rosenberg había invocado, bautizando la Action Painting. Recordaban que las obras de Pollock, por «modernas» que fueran, eran ante todo cuadros, juzgables por ello con criterios formales. Pero el asunto consiste en saber si la opticidad es el criterio bueno para estas obras. Parece que Fried tuviera dudas sobre las que pasa demasiado rápidamente (cf. pp. 283-287). Y el término «action painting» puede revelarse estéticamente justo.

sus relaciones con las divisiones del «cuarto» donde va a encontrar sitio: en este sentido la pintura de Mondrian no es de ningún modo decorativa, sino arquitectónica, y abandona el caballete para convertirse en pintura mural. De una manera muy distinta Pollock y otros recusan explícitamente el caballete: esta vez haciendo pinturas «all-over», volviendo a encontrar el secreto de la línea gótica (en el sentido de Worringer), restaurando un mundo entero de probabilidades iguales, trazando líneas que van de un borde a otro del cuadro y que comienzan y se prosiguen fuera del marco, oponiendo a la simetría y el centro orgánicos el poderío de una repetición mecánica elevada a la intuición. No es ya una pintura de caballete, es una pintura en el mismo suelo (los caballos de verdad no tienen otro horizonte que el suelo)[11]. Pero, en verdad, hay muchas maneras de romper con el caballete: la forma tríptica de Bacon es una de esas maneras, muy diferente de las dos precedentes; y en Bacon lo que es verdad para los trípticos lo es también para cada cuadro independiente, que siempre está bajo alguno de sus aspectos construido como un tríptico. En el tríptico, lo hemos visto, los bordes de cada uno de los tres cuadros dejan de aislar, aunque sigan separando y dividiendo: hay una reunión-separación que es la solución técnica de Bacon, y que en efecto inscribe el conjunto de sus procedimientos en su diferencia con la abstracción y lo informal. ¿Tres maneras de volver a convertirse en «gótico»?

Lo importante, en efecto, es por qué Bacon no se ha inscrito ni en una ni en otra de las vías precedentes. La severidad de sus reacciones no pretende juzgar, sino más bien enunciar lo que no le conviene a

---

11 Greenberg ha marcado con mucha fuerza la importancia de este abandono del caballete, especialmente en Pollock: realza en esta ocasión el tema de lo «gótico», pero no parece darle el pleno sentido que esa palabra puede tomar en relación con los análisis de Worringer (un cuadro de Pollock precisamente se llama *Gótico*) y parece que Greenberg no ve otra alternativa que «pintura de caballete» o «pintura mural» (lo que nos parece que corresponde más bien al caso de Mondrian). Cf. *Macula* nº 2, «dossier Jackson Pollock».

Bacon, eso por lo que personalmente Bacon no toma ni una ni otra de esas vías. Por una parte no está atraído por una pintura que tiende a sustituir el diagrama involuntario por un código visual espiritual (incluso si hay aquí una actitud ejemplar del artista). El código es forzosamente cerebral, y pierde la sensación, la realidad esencial de la caída, es decir, la acción directa sobre el sistema nervioso. Kandinsky definía la pintura abstracta por la «tensión»; pero, según Bacon, de lo que más carece la pintura abstracta es de la tensión: al interiorizarla en la forma óptica, la ha neutralizado. Y, finalmente, a fuerza de ser abstracto el código se arriesga a ser una simple codificación de lo figurativo[12]. Por otra parte, Bacon no está tampoco atraído por el expresionismo abstracto, por el poderío y el misterio de la línea sin contorno. Es porque el diagrama ha tomado todo el cuadro, dice, y su proliferación produce un verdadero «batiburrillo». Todos lo medios violentos de la Action Painting, palo, brocha, escoba, rodilla, e incluso émbolo de pastelería, se desencadenan en una pintura-catástrofe: esta vez la sensación está bien alcanzada, pero queda en un estado irremediablemente confuso. Bacon no cesará de declarar la necesidad de impedir que el diagrama prolifere, la necesidad de mantenerlo en ciertas regiones del cuadro y para ciertos momentos del acto de pintar: piensa que, en el dominio del trazo irracional y de la línea sin contorno, Michaux va más lejos que Pollock, precisamente porque conserva un dominio del diagrama[13].

---

12 Bacon le reprocha a menudo a la abstracción permanecer «en un solo nivel» y dejar escapar la «tensión» (E. I, pp. 116-117). De Marcel Duchamp, Bacon dirá que lo admira más por su actitud que por su pintura; en efecto, su pintura le parece a Bacon una simbólica o una «estenografía de la figuración» (E. II, p. 74).

13 E. II, p. 53: «detesto ese género de batiburrillo de la pintura de Europa central, es una de las razones por las que verdaderamente no me gusta el expresionismo abstracto». Y E. I. p. 120: «Michaux es un hombre pero que muy inteligente y consciente... y pienso que ha hecho las mejores obras de manchas o con marcas libres que se hayan hecho. Pienso que en este género, las marcas libres, es muy superior a Jackson Pollock».

Salvar el contorno, no hay nada más importante para Bacon. Una línea que no delimita nada no por eso tiene menos ella misma un contorno: al menos Blake lo sabía[14]. Es necesario, pues, que el diagrama no roa totalmente el cuadro, que quede limitado en el espacio y en el tiempo. Que permanezca operativo y controlado. Que los medios violentos no se desencadenen, y que la catástrofe necesaria no lo sumerja todo. El diagrama es una posibilidad de hecho, no es el Hecho mismo. No todos los datos figurativos deben desaparecer; y sobre todo una nueva figuración, la de la Figura, debe salir del diagrama, y llevar la sensación a lo claro y a lo preciso. Salir de la catástrofe... Incluso si se termina con una pincelada en un ya-tarde, es como un «latigazo» local que nos obliga a salir en lugar de hundirnos[15]. ¿Se dirá que, por lo menos, el periodo «malerisch» extendía el diagrama a todo el cuadro? ¿No se encontraba toda la superficie del cuadro rayada por trazos de hierba, o por las variaciones de una mancha-color sombría que funciona como cortina? Pero incluso entonces la precisión de la sensación, la nitidez de la Figura, el rigor del contorno continuaban actuando bajo la mancha o los trazos que no los borraban, sino que más bien les daban una potencia de vibración y de ilocalización (la boca que sonríe o que grita). Y el periodo posterior de Bacon regresa a una localización de trazos al azar y de zonas limpiadas. Así pues, Bacon sigue una tercera vía, ni óptica como la pintura abstracta, ni manual como la Action Painting.

---

14 Cf. Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, éd. du Seuil, I, pp. 46-50 («¿por qué tienen las cosas contornos?»): lo que volvía loco a Blake, loco de rabia o encorajinado, era que se le tomara por loco; pero eran también «ciertos artistas que pintaban como si las cosas no tuvieran contornos. Los llamaba la escuela de los babosos».

15 E. II, p. 55: «¿Nunca acabaría un cuadro arrojando de repente algo encima o lo hará? -¡Oh sí! En ese tríptico reciente, sobre el hombro del personaje que vomita en el lavabo, hay como un latigazo de pintura blanca que queda como está. ¡Bueno! lo he hecho en el último momento, y sencillamente lo he dejado».

# XIII

## La analogía

Habría por tanto un uso atemperado del diagrama, una especie de vía intermedia donde el diagrama no es reducido al estado de código y sin embargo tampoco conquista todo el cuadro. Evitar a la vez el código y las interferencias... ¿Hay que hablar entonces de cordura o de clasicismo? Es difícil con todo creer que Cézanne tomaba una vía intermedia. Inventa más bien una vía específica, distinta de las dos precedentes. Pocos pintores han hecho tan intensamente la experiencia del caos y de la catástrofe, pero luchando para limitarla, controlarla a cualquier precio. El caos y la catástrofe: es el desplome de todos los datos figurativos, es por tanto ya una lucha, lucha contra el cliché, el trabajo preparatorio (tanto más necesario cuanto que no somos ya «inocentes»). Y es del caos de donde ante todo salen la «testaruda geometría», las «líneas geológicas»; y esta misma geometría o geología debe a su vez pasar por la catástrofe, para que asciendan los colores, para que la tierra ascienda hacia el sol[1]. Es, pues, un diagrama temporal, con dos momentos: la geometría en él es «maderamen», y el color, sensación, «sensación colorante». El diagrama es

[1] Cf. el célebre texto de Jerôme Gasquet, en *Conversations avec Cézanne*, éd. critique PM. Doran, coll. Macula, pp. 112-113 (Las reservas que hace el editor sobre el valor del texto de Gasquet no nos parecen fundadas; Maldiney nos parece que tiene razón al tomar este texto como centro de su comentario sobre Cézanne).

exactamente lo que Cézanne llama el motivo. En efecto, el motivo está hecho de dos cosas, sensación y maderamen. Es su entrelazamiento. Una sensación, o un punto de vista, no bastan para hacer motivo: incluso colorante, la sensación es efímera y confusa, carece de duración y de claridad (de ahí la crítica del impresionismo). Pero el maderamen es aún menos suficiente: es abstracto. A la vez hacer la geometría concreta o sentida y darle a la sensación la duración y la claridad[2]. Entonces saldrá algo del motivo o diagrama. O, más bien, esta operación que relaciona la geometría con lo sensible y la sensación con la duración y la claridad ya es la salida, el desenlace. De aquí dos preguntas: ¿qué hace posible esa relación en el motivo o en el diagrama (posibilidad de hecho)? ¿Y cómo se constituye esa relación saliendo del diagrama (el hecho mismo)?

La primera pregunta concierne al uso. Porque si la geometría no es pintura, hay usos propiamente pictóricos de la geometría. Llamemos a uno de esos usos «digital», no con referencia directa a la mano, sino con referencia a las unidades de base de un código. Una vez más,

---

[2] Los dos reproches que les hace Cézanne a los impresionistas son, en general, el permanecer en un estado confuso de la sensación por su tratamiento del color, y, para los mejores como Monet, permanecer en un estado efímero: «He querido hacer del impresionismo algo sólido y duradero como el arte de los museos... En la huida de todo, en esos cuadros de Monet, es preciso poner una solidez, un maderamen presente... » La solidez o la duración que Cézanne reclama deben entenderse a la vez del material pictórico, de la estructura del cuadro, del tratamiento de los colores, y del estado de claridad al que es conducida la sensación. Por ejemplo, un punto de vista no hace un motivo, porque carece de la solidez y la duración necesarias («tengo aquí bellos puntos de vista, pero por sí solo eso no constituye motivo» *Correspondance*, Grasset, p. 211). Se encuentra en Bacon la misma exigencia de duración y claridad, que opone por su cuenta no ya al impresionismo, sino al expresionismo abstracto. Y esa «capacidad de durar» la vuelve a ligar en primer lugar al material: «imagine la Esfinge de chicle... » (E. I, p. 113). Especialmente Bacon piensa que la pintura al óleo es un término medio a la vez de larga duración y de alta claridad. Pero la capacidad de durar depende también del maderamen o armazón, y del tratamiento particular de los colores.

esas unidades de base o formas visuales elementales son de hecho estéticas y no matemáticas, en la medida en que han interiorizado completamente el movimiento manual que las produce. Queda que formen un código de la pintura, y hagan de la pintura un código. Ya es en este sentido, próximo a la pintura abstracta, como hay que comprender la frase de Sérusier: «la síntesis consiste en hacer que todas las formas entren en el pequeño número de formas que somos capaces de pensar, líneas rectas, algunos ángulos, arcos de círculo y de elipse». La síntesis es, pues, una Analítica de los elementos. Por el contrario, cuando Cézanne invita al pintor a «ocuparse de la naturaleza mediante el cilindro, la esfera, el cono, puesto todo en perspectiva», tenemos la impresión de que los pintores abstractos estarían equivocados al ver en ello una bendición: no sólo porque Cézanne pone el acento en los volúmenes, excepto el cubo, sino sobre todo porque propone un uso completamente distinto de la geometría que ser un código de la pintura[3]. El cilindro es ese mango de sartén (salido de las manos del hojalatero), o ese hombre (cuyos brazos no cuentan... ). Siguiendo una terminología actual, se diría que Cézanne hace un uso analógico de la geometría, no un uso digital. El diagrama o motivo sería analógico, mientras que el código es digital.

El «lenguaje analógico», se dice, es del hemisferio derecho o, mejor, del sistema nervioso, mientras que el «lenguaje digital» es del hemisferio izquierdo del cerebro. El lenguaje analógico sería un lenguaje de relaciones, aquel que implica los movimientos expresivos, los signos paralingüísticos, los soplidos y los gritos... etc. Puede plantearse la pregunta de si es un lenguaje apropiado para hablar. Pero no hay duda de que, por ejemplo, el teatro de Artaud ha elevado los gritos-soplidos al estado de lenguaje. Más generalmente, la pintura eleva los colores y las líneas al estado de lenguaje, y es un lenguaje

[3] Cf. *Conversations avec Cézanne*, pp. 177-179: el texto en que Maurice Denis cita a Sérusier, pero justamente para oponerlo a Cézanne.

analógico. Puede incluso preguntarse si la pintura no ha sido siempre el lenguaje analógico por excelencia. Cuando se habla de un lenguaje analógico de los animales, no se tienen en cuenta sus cantos ocasionales, que son de otro dominio, sino que se subrayan esencialmente los gritos, los colores variables y las líneas (actitudes, posturas). Ahora bien, nuestra primera tentación, que sería definir lo digital por lo convencional y lo analógico por la similitud o la semejanza, está evidentemente mal fundada. Un grito no se asemeja más a lo que señala que una palabra a lo que designa. Se define entonces lo analógico por cierta «evidencia», por cierta presencia que se impone inmediatamente, mientras que lo digital tiene necesidad de ser aprendido. Pero esto no es mucho mejor, porque lo analógico también tiene necesidad de un aprendizaje, incluso en los animales, aunque ese aprendizaje no sea del mismo tipo que la adquisición de lo digital. La existencia de la pintura bastaría para confirmar la necesidad de un aprendizaje muy largo, para que lo analógico se convierta en lenguaje. El asunto no está, pues, en someterse a la jurisdicción de una teoría cercenada, sino que debe ser objeto de estudios prácticos (de los cuales depende el estatuto de la pintura).

Así pues, no podemos contentarnos con decir que el lenguaje analógico procede por semejanza, mientras que el digital opera por código, convención y combinación de unidades convencionales. Porque, con un código, se pueden hacer tres cosas por lo menos. Se puede hacer una combinación intrínseca de elementos abstractos. Se puede hacer una combinación que dará un «mensaje» o un «relato», es decir, que estará en una relación isomorfa con un conjunto de referencia. Se pueden por fin codificar los elementos extrínsecos de tal manera que sean reproducidos autónomamente por los elementos intrínsecos del código (así es un retrato obtenido por ordenador, y en todos los casos en que se pueda hablar de una «estenografía de los datos figurativos»). Parece así que un código digital cobra ciertas formas de similitud o de analogía: la analogía por isomorfismo, o la analogía por semejanza producida.

Pero al revés, cuando la analogía es independiente de cualquier código, aún se pueden distinguir dos formas, según que la semejanza sea productora o producida. La semejanza es productora cuando las relaciones entre elementos de una cosa pasan directamente entre elementos de otra, que desde entonces será la imagen de la primera: así es para una foto, que capta relaciones de luz. Que esas relaciones gocen de un margen suficiente para que la imagen pueda presentar grandes diferencias con el objeto de partida no impide esto: que no se alcancen esas diferencias más que por semejanza rebajada, bien sea descompuesta en su operación, bien sea transformada en su resultado. Así pues, la analogía es aquí figurativa, y la semejanza en principio sigue siendo primera. La foto apenas puede escapar de este límite, a pesar de todas sus ambiciones. Por el contrario, se dice que la semejanza es producida cuando aparece bruscamente como el resultado de relaciones totalmente distintas de las que está encargada de reproducir: la semejanza surge entonces como el producto brutal de medios no semejantes. Éste era ya el caso de una de las analogías de código, cuando el código restituía una semejanza en función de sus propios elementos internos. Pero, en ese caso, era solamente porque las relaciones por reproducir habían sido ellas mismas códigos. Mientras que ahora, ausente todo código, las relaciones por reproducir están directamente producidas por relaciones totalmente diferentes: hacer semejante por medios no semejantes. En este último tipo de analogía, la semejanza sensible es producida, pero en lugar de serlo simbólicamente, es decir, por el rodeo del código, lo es «sensualmente», mediante la sensación. Para este último tipo eminente, en el momento en que no hay semejanza primaria ni código previo, es para el que hay que reservar el nombre de Analogía estética, a la vez no figurativa y no codificada.

En su gran teoría semiológica, Peirce definió al principio los iconos por la similitud, y los símbolos por una regla convencional. Pero reconocía que los símbolos convencionales admiten iconos (en virtud de fenómenos de isomorfismo), y que los iconos puros desbordan

ampliamente la similitud cualitativa, y admiten «diagramas»[4]. Pero qué sea un diagrama analógico, por oposición a un código digital o simbólico, resulta difícil de explicar. Hoy se puede relacionar con el ejemplo sonoro de los sintetizadores. Los sintetizadores *analógicos* son «modulares»: ponen en conexión inmediata elementos heterogéneos, introducen entre esos elementos una posibilidad de conexión propiamente ilimitada, en un campo de presencia o sobre un plano finito, todos cuyos momentos son actuales y sensibles. Mientras que los sintetizadores *digitales* son «integrados»: su operación pasa por una codificación, por una homogeneización o binarización de los *data*, que se hacen sobre un plano distinto, infinito por derecho, y del cual lo sensible no hará más que resultar por conversión-traducción. Una segunda diferencia aparece en los filtros: el filtro tiene sobre todo la función de modificar el color de base de un sonido, constituir o hacer que varíe el timbre; pero los filtros digitales proceden a una síntesis aditiva de formadores elementales codificados, mientras que el filtro analógico opera las más de las veces por sustracción de frecuencias («paso alto», «paso bajo»... etc.), de manera que lo que se suma de un filtro a otro son sustracciones intensivas, una adición de sustracciones, que constituye la modulación o el movimiento sensible en cuanto caída[5]. En pocas palabras, *es tal vez la noción de modulación en general (y no de similitud)* la que sea apta para hacer que comprendamos la naturaleza del lenguaje analógico o el diagrama.

La pintura es el arte analógico por excelencia. Es incluso la forma bajo la cual la analogía se convierte en lenguaje, encuentra un lenguaje propio: pasando por un diagrama. Desde entonces la pintura

---

[4] En su teoría del signo, Peirce concede una gran importancia a la función analógica y a la noción de diagrama. No obstante, reduce el diagrama a una similitud de relaciones. Cf. *Écrits sur le signe*, éd. du Seuil.

[5] Tomamos prestado el análisis precedente de Richard Pinhas, *Synthèse analogique, Synthèse digitale*.

abstracta plantea un problema muy particular. Es cierto que la pintura abstracta procede por código y programa: implica operaciones de homogeneización, de binarización, que son constitutivas de un código digital. Pero ocurre que los abstractos son a menudo grandes pintores, es decir, no aplican a la pintura un código que le fuera exterior: al contrario, elaboran un código intrínsecamente pictórico. Es, pues, un código paradójico ya que, en lugar de oponerse a la analogía, la toman por objeto, es la expresión digital de lo analógico en cuanto tal[6]. La analogía pasará por un código, en lugar de pasar por un diagrama. Es un estatuto que roza lo imposible. Y, de otra manera, el arte informal también roza quizás lo imposible: extendiendo el diagrama a todo el cuadro, lo toma por el propio flujo analógico, en lugar de hacer que pase el flujo por el diagrama. Esta vez es como si el diagrama no condujera más que sobre sí, en lugar de ser empleo y tratamiento. No se supera ya en un código, sino que se disuelve en un revoltijo.

La vía «intermedia», por el contrario, es la que se sirve del diagrama para constituir un lenguaje analógico. Adquiere toda su independencia con Cézanne. No se llama intermedia más que desde un punto de vista muy exterior, puesto que implica tanto como las otras invención radical y destrucción de las coordenadas figurativas. En efecto, la pintura como lenguaje analógico tiene tres dimensiones: los *planos*, la conexión o la unión de planos (y en primer lugar del plano vertical y el plano horizontal), que reemplazan la perspectiva;

---

[6] Se encuentra en Bateson una hipótesis muy interesante sobre el lenguaje de los delfines: *Vers une écologie de l'esprit*, éd. du Seuil, II, pp. 118-119. Después de haber distinguido el lenguaje analógico, fundado sobre relaciones, del lenguaje digital o vocal, fundado sobre signos convencionales, Bateson encuentra el problema de los delfines. A causa de su adaptación al mar, éstos han de renunciar a sus signos cinéticos y faciales que caracterizan el lenguaje analógico de los mamíferos; no quedaban por ello menos condenados a las funciones analógicas, pero se encontraban en la situación de tener que «vocalizarlas», codificarlas como tales. Es un poco la situación del pintor abstracto.

el *color*, la modulación del color, que tienden a suprimir las relaciones de valor, el claroscuro y el contraste entre la sombra y la luz; el *cuerpo*, la masa y la declinación del cuerpo, que desbordan el organismo y destituyen la relación forma-fondo. Hay aquí una triple liberación, del cuerpo, de los planos y del color (porque no es solamente el contorno lo que sojuzga al color, sino el contraste de los valores). Ahora bien, precisamente, esta liberación no puede hacerse más que pasando por la catástrofe, es decir, por el diagrama y su irrupción involuntaria: los cuerpos están en desequilibrio, en estado de caída perpetua; los planos caen unos sobre otros; los colores mismos caen en la confusión, y ya no delimitan objeto. Para que la ruptura con la semejanza figurativa no propague la catástrofe, para llegar a producir una semejanza más profunda, es necesario que, a partir del diagrama, los planos aseguren su unión; es preciso que la masa del cuerpo integre el desequilibrio en una deformación (ni transformación ni descomposición, sino lugar de una fuerza); sobre todo es preciso que la modulación encuentre su verdadero sentido y su fórmula técnica, como ley de Analogía, y que actúe como un molde variable continuo, que no se oponga sencillamente al modelado en claroscuro sino que invente un nuevo modelado por el color. Y es tal vez esta modulación *del* color la principal operación en Cézanne. Sustituyendo las relaciones de valor por una yuxtaposición de matices contiguos en el orden del espectro, ella va a definir un doble movimiento, de expansión y de contracción: expansión en la que los planos, y primero el horizontal y el vertical, se conectan e incluso se fusionan en profundidad; y al mismo tiempo contracción por la que todo es devuelto sobre el cuerpo, sobre la masa, en función de un punto de desequilibrio o de caída[7]. En un sistema así es donde, a la vez, la geometría se

[7] Sobre todos estos puntos, cf. *Conversations avec Cézanne* (y para el color, sobre todo el texto de Rivière y Schnerb, pp. 85-91). En un bello artículo, *Cézanne, la logique des sensations organisées* (Macula 3-4), Lawrence Gowing ha analizado la modulación del color, que el propio Cézanne presentaba como una ley de Armonía. Esta modulación puede coexistir con otros usos del color, pero toma en Cézanne una

torna sensible, y las sensaciones claras y duraderas: se ha «realizado» la sensación, dice Cézanne. O, siguiendo la fórmula de Bacon, se ha pasado de la posibilidad de hecho al Hecho, del diagrama al cuadro.

¿En qué sentido Bacon es cezanniano y en qué sentido no tiene nada que ver con Cézanne? La enormidad de las diferencias es evidente. La profundidad donde se hace la unión de los planos no es ya la profundidad fuerte de Cézanne, sino una profundidad «magra» o «superficial», heredada del postcubismo de Picasso y de Braque (y que por lo demás se encuentra en el expresionismo abstracto)[8]. Este tipo de profundidad es la que Bacon obtiene, sea por la unión de planos verticales y horizontales en sus obras de precisión radical, sea por su fusión, como el periodo «malerisch» donde se cruzan por ejemplo las verticales de la cortina con las horizontales de la persiana. Realmente, el tratamiento del color no pasa solamente por las manchas lisas coloreadas y moduladas (realces) que envuelven los cuerpos, sino por las grandes superficies o colores lisos que implican dos ejes, estructuras o armazones perpendiculares a los cuerpos: toda la modulación cambia de naturaleza[9]. Finalmente, la deformación de los cuerpos es muy diferente, en la medida en que, lo hemos visto, no son las mismas fuerzas las que se ejercen sobre ellos, en el mundo abierto de Cézanne (Naturaleza) y en el mundo cerrado de Bacon.

Pero aquello en lo que Bacon resulta cezanniano es el último envi-

importancia particular a partir de 1900. Aunque Gowing la compare con un «código convencional» o un «sistema metafórico», es mucho más una ley de analogía. Chevreul empleaba los términos «armonías de análogos».

[8] El traductor de Greenberg, Marc Chenetier, propone traducir «shallow depth» por profundidad magra, expresión oceanográfica que califica los bajíos (Macula 2, p. 50).

[9] Este sería un segundo punto en común entre Bacon y el expresionismo abstracto. Pero ya, en Cézanne, Gowing observaba que las manchas coloreadas «implicaban no solamente volúmenes, sino ejes, armazones perpendiculares a las progresiones cromáticas», todo un «andamiaje vertical» que, es verdad, permanece virtual (Macula, 3-4, p. 95).

te de la pintura como lenguaje analógico. Seguramente, incluso la distribución de ritmos en los trípticos no tiene nada que ver con un código. El grito cónico que se fusiona con las verticales, la sonrisa triangular estirada que se fusiona con las horizontales, son los verdaderos «motivos» de esta pintura. Pero toda ella es un grito y una sonrisa, es decir, analógica. La analogía encuentra su más alta ley en el tratamiento de los colores. Y ese tratamiento se opone a las relaciones de valor, de luz y de sombra, de claroscuro: incluso tiene como consecuencia liberar el negro y el blanco, hacer de ellos colores, hasta el punto de que la sombra negra adquiere una presencia real, y la luz blanca una intensa claridad difusa en todas las gamas. Pero el «colorismo» no se opone al modelado, ni siquiera al contorno dibujado. El contorno incluso puede tomar una existencia separada, y convertirse en el límite común del armazón y del cuerpo-masa, puesto que éstos no están ya en una relación de forma y fondo, sino en una relación de coexistencia o de proximidad modulada por el color. Y a través de la membrana del contorno se hace un doble movimiento, de extensión lisa hacia el armazón, de contracción voluminosa hacia el cuerpo. Por eso, los tres elementos de Bacon eran la estructura o armazón, la Figura y el contorno, que encuentran su convergencia efectiva en el color. El diagrama, agente del lenguaje analógico, no actúa ya como un código, sino *como un modulador*. El diagrama y su orden manual involuntario habrán servido para quebrar todas las coordenadas figurativas; pero por esto mismo (cuando es operativo) define posibilidades de hecho, liberando las líneas para el armazón y los colores para la modulación. Líneas y colores son entonces aptos para constituir la Figura o el Hecho, es decir, para producir la nueva semejanza dentro del conjunto visual donde el diagrama debe operar, realizarse.

# XIV

## Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura...

Gloria a los egipcios. «Nunca he podido disociarme de las grandes imágenes europeas del pasado, y por europeas entiendo también Egipto, incluso si los geógrafos me contradicen»[1]. ¿Puede tomarse el agenciamiento egipcio como punto de partida de la pintura occidental? Aún más que de pintura es un agenciamiento de bajorrelieve. Riegl lo ha definido así: 1/ El bajorrelieve opera la conexión más rigurosa del ojo y de la mano, porque tiene como elemento la *superficie plana*; ésta le permite al ojo proceder como el tacto, aún más, le confiere, le prescribe una función táctil, o más bien *háptica*; asegura, pues, en la «voluntad de arte» egipcia, la reunión de los dos sentidos, el tacto y la vista, como el suelo y el horizonte — 2/ Quien ejerce esta función háptica es una vista frontal y acercada, puesto que la forma y el fondo están sobre ese *mismo plano* de la superficie, igualmente cerca ambos entre sí y a nosotros mismos — 3/ Lo que separa y une a la vez el fondo y la forma es el *contorno* como su límite común — 4/ Y es el contorno rectilíneo, o de curva regular, quien aísla la forma en cuanto *esencia*, unidad cerrada sustraída al accidente, al cambio, a la deformación, a la corrupción; la esencia adquiere una presencia formal y lineal que domina el flujo de la existencia y de la representación — 5/ Lo que inspira el bajorrelieve egipcio es, pues, una geo-

[1] Citado por John Russell, p. 99.

metría del plano, de la línea y de la esencia, pero que va a adueñarse igualmente del volumen, cubriendo el cubo funerario con una *pirámide*, es decir, erigiendo una Figura que sólo nos entrega la superficie unitaria de triángulos isósceles con los lados netamente limitados — 6/ Y no son solamente el hombre y el mundo quienes reciben de este modo su esencia plana o lineal, también el animal, también el vegetal, loto o esfinge, que se elevan a la forma geométrica perfecta, cuyo misterio mismo es el de la esencia[2].

A través de los siglos, muchas cosas hacen de Bacon un egipcio. Los colores lisos, el contorno, la forma y el fondo como dos sectores igualmente cercanos sobre el mismo plano, la extrema proximidad de la Figura (presencia), el sistema de la nitidez. Bacon rinde a Egipto el homenaje de la esfinge, y declara su amor por la escultura egipcia: piensa, como Rodin, que la durabilidad, la esencia o la eternidad, son el primer carácter de la obra de arte (eso mismo que le falta a la foto). Y cuando piensa en su propia pintura dice algo curioso: a la vez que la escultura le ha tentado mucho, se daba cuenta de que lo que esperaba de la escultura es justamente lo que lograba con éxito en pintura[3]. Ahora bien, ¿en qué genero de escultura pensaba? Una escultura que hubiera recogido los tres elementos pictóricos: el armazón-fondo, la Figura-forma, y el contorno-límite. Precisa que la Figura, con su contorno, tendría que poder deslizarse sobre el armazón. Pero, habida cuenta incluso esta movilidad, se ve que Bacon piensa en una escultura del tipo del bajorrelieve, es decir, en

---

[2] Cf. Alois Riegl, *Die Spätrömische Kuntsindustrie*, Viena 2ª ed. Lo háptico, del verbo griego *aptô* (tocar), no designa una relación extrínseca del ojo con el tacto, sino una «posibilidad de la mirada», un tipo de visión distinta de la óptica: el arte egipcio se palpa con la mirada, está concebido para ser visto de cerca, y, como dice Maldiney, «en la zona espacial de las cercanías, la mirada, procediendo como el tacto, experimenta *en el mismo lugar* la presencia de la forma y el fondo» (*Regard Parole Espace*, éd. L'âge d'homme p. 195).

[3] E. II, p. 34 y p. 83.

algo intermedio entre la escultura y la pintura. Con todo, por cercano que Bacon esté a Egipto, ¿cómo explicar que su esfinge esté enturbiada, tratada «malerisch»?

81

No ya Bacon, sin duda toda la historia de la pintura occidental es lo que está en juego. Si se intenta definir esta pintura occidental, se puede tomar un primer punto de referencia con el cristianismo. Porque el cristianismo ha hecho que la forma, o más bien la Figura, experimenten una deformación fundamental. En la medida en que Dios se encarnaba, era crucificado, descendía, subía al cielo... etc., la forma o la Figura no estaban ya exactamente relacionadas con la esencia, sino con su contrario por principio, con el acontecimiento, e incluso con el cambio, con el accidente. Hay en el cristianismo un germen de ateísmo tranquilo que va a alimentar la pintura; el pintor puede fácilmente ser indiferente al motivo religioso que está encargado de representar. Nada le impide advertir que la forma, en su relación que ha llegado a ser esencial con el accidente, puede ser, no la de un Dios en la cruz, sino más sencillamente la de una «servilleta o un tapete deshaciéndose, una vaina de cuchillo que cae, un bollo de pan que se divide como de sí mismo en rebanadas, una copa volcada, cualquier clase de vasos o de frutos atropellados y de asientos en falso»[4]. Y todo eso puede ser puesto sobre el propio Cristo o en su proximidad: he ahí el Cristo sitiado e incluso reemplazado por los accidentes. La pintura moderna empieza cuando el propio hombre

[4] Claudel, *L'œil écoute* (Obras en prosa, La Pléiade, p. 201; y p. 197: «nunca en ninguna parte ante un cuadro de Rembrandt tiene uno la sensación de lo permanente, de lo definitivo: es una realización precaria, un fenómeno, una recuperación milagrosa sobre lo caduco: la cortina por un instante levantada está lista para caer de nuevo... ») John Russell cita un texto de Leiris que ha impresionado mucho a Bacon: «Para Baudelaire, ninguna belleza sería posible sin que interviniera algo accidental... No será bello más que lo que sugiere la existencia de un orden ideal, supraterrestre, armonioso, lógico, pero que posea al mismo tiempo, como la tara de un pecado original, el gusto de veneno, la brizna de incoherencia, el grano de arena que obliga a que se desvíe todo el sistema... » (pp. 85-89).

no se vio del todo como una esencia, sino más bien como un accidente. Hay siempre una caída, un riesgo de caída; la forma se pone a decir el accidente, ya no la esencia. Claudel tiene razón al ver en Rembrandt, y en la pintura holandesa, una cima de ese movimiento, pero es por eso por lo que pertenece eminentemente a la pintura occidental. Y es porque Egipto había puesto la forma al servicio de la esencia, por lo que la pintura occidental ha podido hacer esta conversión (el problema se planteaba muy distintamente en Oriente, que no había «comenzado» por la esencia).

No tomábamos el cristianismo sino como un primer punto de referencia más allá del cual era preciso ascender. El arte griego ya había liberado el cubo de su revestimiento piramidal: había *distinguido los planos*, inventado una perspectiva, hecho que jugaran la luz y la sombra, el ahuecado y los relieves. Si se puede hablar de una representación clásica, es en el sentido de la conquista de un espacio óptico, en visión alejada que no es nunca frontal; la forma y el fondo no están ya en el mismo plano, los planos se distinguen y una perspectiva los atraviesa en profundidad, uniendo el plano posterior con el primer plano; los objetos se recubren parcialmente, la sombra y la luz rellenan y le dan ritmo al espacio, el contorno deja de ser límite común para convertirse en autolimitación de la forma o *primacía del plano anterior*. La representación clásica tiene, pues, por objeto el accidente, pero lo atrapa en una *organización* óptica que hace de él algo bien fundado (fenómeno) o una «manifestación» de la esencia. Hay leyes del accidente, y ciertamente la pintura por ejemplo no aplica leyes que vengan de otro sitio: son leyes propiamente estéticas que la pintura descubre, y que hacen de la representación clásica una representación orgánica y organizada, plástica. El arte puede entonces ser figurativo, se ve de hecho que no lo es al principio, y que la figuración no es más que un resultado. Si la representación está en relación con un objeto, esa relación mana lentamente de la forma de la representación; si este objeto es el organismo y la organización, es porque la representación es en primer lugar orgánica en sí misma, es

porque la forma de la representación expresa en primer lugar la vida orgánica del hombre en cuanto tema o sujeto[5]. Y donde hay que precisar la naturaleza compleja de este espacio óptico es sin duda ahí. Porque al mismo tiempo que rompe con la visión «háptica» y la vista cercana, no es sencillamente visual, sino que se refiere a valores táctiles, subordinándolos totalmente a la vista. De hecho, lo que reemplaza al espacio háptico es *un espacio óptico-táctil* donde precisamente ya no se expresa la esencia, sino la conexión, es decir, la actividad orgánica del hombre. «A despecho de tantas afirmaciones sobre la luz griega, el espacio del arte griego clásico es un espacio óptico-táctil. La energía de la luz se somete en él a ritmo siguiendo el orden de las formas... Las formas se dicen a sí mismas, a partir de sí mismas, en el entredós de los planos que ellas suscitan. Cada vez más libres del fondo están cada vez más libres para el espacio, donde la mirada las acoge y las recoge. Pero ese espacio no es nunca el libre espacio que inviste y atraviesa al espectador... »[6]. El contorno ha dejado de ser geométrico para convertirse en orgánico, pero el contorno orgánico actúa como un molde que hace que el contacto coopere en la perfección de la forma óptica. Un poco como para el bastón cuya rectitud en el agua tengo que verificar, la mano no es más que un sirviente, pero un sirviente absolutamente necesario, cargado con una pasividad receptora. El contorno orgánico permanece así inmutable, y no se ve afectado por los juegos de la sombra y de la luz, por complejos que sean, porque se trata de un contorno tangible, que debe garantizar la individuación de la forma óptica a través de las variaciones

[5] Sobre la representación orgánica, cf. Worringer, *L'art gothique*, «L'homme classique», éd Gallimard. Y en *Abstraction et Einfühlung* (éd. Klincksieck, p. 62), Worringer precisa: «Esta voluntad no consiste, pues, en reproducir las cosas del mundo exterior o en restituirlas en su aparecer, sino mejor en proyectar al exterior, en una independencia y en una proyección ideales, las líneas y las formas de la vitalidad orgánica, la armonía de su rítmica, en una palabra, todo su ser interior... »

[6] Maldiney, pp. 197-198 (y más adelante Maldiney analiza en detalle el arte bizantino como inventor de un espacio óptico puro, rompiendo de esa manera con el espacio griego).

visuales y la diversidad de los puntos de vista[7]. En pocas palabras, habiendo abandonado el ojo su función háptica, convirtiéndose en óptico, lo táctil ha sido supeditado como potencia segunda (y todavía aquí hay que ver en esta «organización» un extraordinario conjunto de invenciones propiamente pictóricas).

Pero si se produce una evolución, o más bien irrupciones que desequilibran la representación orgánica, no puede ser más que en una u otra de las siguientes direcciones. *O bien la exposición de un espacio óptico puro*, que se libera de sus referencias a una tactilidad incluso subordinada (en este sentido Wölfflin habla, en la evolución del arte, de una tendencia «a abandonarse a la visión óptica pura»)[8]. *O bien, por el contrario, la imposición de un espacio manual violento* que se subleva y se sacude la subordinación: es como en un «garabato» donde la mano parece ponerse al servicio de una «voluntad ajena, imperiosa», para expresarse de manera independiente. Estas dos direcciones opuestas bien parecen encarnarse en el arte bizantino y en el arte bárbaro o gótico. El arte bizantino opera la inversión del arte griego, dándole al fondo una actividad que hace que no se sepa ya donde acaba, ni donde comienzan las formas. En efecto, el plano, encerrado en una cúpula, una bóveda o un arco, convirtiéndose en *plano posterior* gracias a la distancia que crea en relación con el espectador, es el soporte activo de formas impalpables que dependen cada vez más de la alternancia de lo claro y de lo oscuro, del juego puramente óptico de la luz y de las sombras. Las referencias táctiles son anuladas, e

---

[7] Es Wölfflin quien ha analizado particularmente este aspecto del espacio óptico-táctil, o del mundo «clásico» del siglo XVI: la luz y las sombras, y los colores, pueden tener un juego muy complejo, sin embargo permanecen subordinadas a la forma plástica que mantiene su integridad. Hay que esperar al siglo XVII para asistir a la liberación de la sombra y la luz en un espacio puramente óptico. Cf. *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, éd. Gallimard, sobre todo caps. I y V; un ejemplo particularmente sorprendente viene dado por la comparación de dos interiores de iglesia, el de Neefs y el de De Witte, pp. 241-242.

[8] Wölfflin, p. 52.

incluso el contorno deja de ser un límite, y resulta de la sombra y de la luz, playas negras y superficies blancas. Es en virtud de un principio análogo como la pintura, mucho más tarde, en el siglo XVII, desarrollará los ritmos de luz y de sombra, que no respetarán ya la integridad de una forma plástica, sino que harán más bien que surja una forma óptica nacida del fondo. A diferencia de la representación clásica, la vista alejada no tiene ya que variar su distancia según tal o cual parte, y no tiene que ser confirmada por una visión cercana que realza las conexiones táctiles, sino que se afirma única para el conjunto del cuadro. El tacto ya no es convocado por el ojo, y no solamente se imponen zonas indistintas, sino que incluso si la forma del objeto está aclarada, su claridad comunica directamente con la sombra, lo oscuro y el fondo, en una relación interior propiamente óptica. Así pues, el accidente cambia de estatuto, y, en lugar de encontrar leyes en lo orgánico «natural», encuentra una asunción espiritual, una «gracia» o un «milagro» en la independencia de la luz (y del color): es como si la *organización* clásica dejara sitio a una *composición*. Ya ni siquiera es la esencia lo que aparece, sino que más bien es la aparición quien produce esencia y ley: las cosas se elevan, ascienden en la luz. La forma no es ya separable de una transformación, de una transfiguración que, de lo oscuro a lo claro, de la sombra a la luz, establece «una especie de ligazón animada por una vida propia», una tonalidad única. Pero ¿qué es una composición, a diferencia de una organización? Una composición es la organización misma, pero disgregándose (Claudel lo sugería precisamente a propósito de la luz). Los seres se disgregan ascendiendo en la luz, y el emperador de Bizancio no estaba falto de razón cuando se puso a perseguir y dispersar a sus artistas. Incluso la pintura abstracta, en su tentativa extrema de instaurar un espacio óptico de transformación, se apoyará de este modo sobre factores disgregantes, sobre las relaciones de valor, de luz y de sombra, de claro y de oscuro, volviendo a encontrar más allá del siglo XVII una pura inspiración de Bizancio: un código óptico...

Es de una manera muy distinta como el arte bárbaro, o gótico (en

el sentido amplio de Worringer), deshace también la representación orgánica. No se trata ya de dirigirse hacia un óptico puro; al contrario, se le vuelve a dar al tacto su pura actividad, se le restituye a la mano, se le da una velocidad, una violencia y una vida que al ojo le costará trabajo seguir. Worringer ha descrito esta «línea septentrional» que, o bien va hasta el infinito sin cesar de cambiar de dirección, perpetuamente quebrada, rota, y perdiéndose en sí misma, o bien regresa sobre sí, en un movimiento periférico o voraginoso. El arte bárbaro desborda la representación orgánica de dos maneras, ya sea por la masa del cuerpo en movimiento, ya sea por la velocidad y el cambio de dirección de la línea plana. Worringer ha encontrado la fórmula de esta línea frenética: es una vida, pero la vida más extravagante y más intensa, una vitalidad *no orgánica*. Es un abstracto, pero un abstracto expresionista[9]. Así pues, se opone a la vida orgánica de la representación clásica, pero también a la línea geométrica de la esencia egipcia, lo mismo que al espacio óptico de la aparición luminosa. Ya no hay ni forma ni fondo, en ningún sentido, porque la línea y el plano tienden a igualar sus potencias: quebrándose sin cesar, la línea se convierte en más que una línea, al mismo tiempo que el plano en menos que una superficie. En cuanto al contorno, la línea no delimita ninguno, no es nunca el contorno de algo, ya porque es arrastrada por el movimiento infinito, ya porque solamente es ella la que posee un contorno, semejante a una cinta, como el límite del movimiento de la masa interior. Y si esta línea gótica es también animalista, o incluso antropomórfica, no es en el sentido de que encontrara formas, sino porque admite trazos, trazos de cuerpo, o de cabeza, trazos de animalidad o de humanidad, que le confieren un

[9] Worringer, *Abstraction et Einfühlung*, p. 135 (es Worringer quien crea la palabra «expresionismo», como lo demuestra Dora Vallier en su prefacio, p. 19). Y en *L'art gothique* Worringer insistía en los dos movimientos que se oponen a la simetría clásica orgánica: el movimiento infinito de la línea inorgánica, el movimiento periférico y violento de la rueda o de la turbina (pp. 86-87).

realismo intenso. Es un realismo de la deformación, contra el idealismo de la transformación; y los trazos no constituyen zonas de indistinción de la forma, como en el claroscuro, sino zonas de indiscernibilidad de la línea, en cuanto que es común a diferentes animales, al hombre y al animal, y a la abstracción pura (sierpe, barba, cinta). Si hay aquí una geometría, es una geometría muy diferente de la de Egipto o la de Grecia, es una geometría operativa del trazo y del accidente. El accidente está en todas partes, y la línea no deja de hallar obstáculos que la fuerzan a cambiar de dirección, y de reforzarse por medio de esos cambios. Es un espacio manual, de trazos manuales activos, que opera por *agregados manuales* en lugar de por *disgregación luminosa*. Todavía en Miguel Ángel se encuentra una potencia que deriva directamente de este espacio manual: precisamente la manera como el cuerpo desborda o hace que cruja el organismo. Es como si los organismos estuvieran presos de un movimiento voraginoso y serpentino, que les da un solo y el mismo «cuerpo», o los une en un solo y el mismo «hecho», independientemente de toda relación figurativa o narrativa. Claudel puede hablar de una pintura de paleta de albañil, donde el cuerpo manipulado está puesto en una bóveda o una cornisa como sobre una alfombra, una guirnalda, una cinta donde ejecuta «sus pequeños giros de fuerza (*tours de force*)»[10]. Es como el desquite de un espacio manual puro; puesto que, si los ojos que juzgan tienen todavía un compás, la mano que opera ha sabido liberarse de él[11].

Sin embargo, cometeríamos un error al oponer las dos tendencias, hacia un espacio óptico puro, hacia un espacio manual puro, como si fueran incompatibles. Tienen por lo menos en común deshacer el espacio óptico-táctil de la representación llamada clásica; por este motivo pueden entrar en combinaciones o correlaciones nuevas y

10 Claudel, pp. 192-193.

11 Cf. Vasari, *Vida de Miguel Ángel*.

complejas. Por ejemplo, cuando la luz se libera y viene a ser independiente de las formas, la forma curva tiende por su parte a descomponerse en trazos lisos que cambian de dirección, o incluso en trazos dispersos en el interior de la masa[12]. De manera que no se sabe si es la luz óptica quien determina ahora los accidentes de la forma, o el trazo manual quien determina los accidentes de la luz: baste mirar al revés y de cerca un Rembrandt para descubrir la línea manual como el revés de la luz óptica. Se diría que el propio espacio óptico ha liberado nuevos valores táctiles (y también a la inversa). Y las cosas son todavía más complicadas si se piensa en el problema del color.

En efecto, parece al principio que el color, no menos que la luz, pertenece a un mundo óptico puro, y adquiere al mismo tiempo su independencia en relación con la forma. El color lo mismo que la luz se pone a dominar sobre la forma, en lugar de entrar en relación con ella. En este sentido Wölfflin puede decir que, en un espacio óptico en que los contornos vienen a ser más o menos indiferentes, importa poco «que sea el color quien nos hable o solamente espacios claros u oscuros». Pero no es tan sencillo. Puesto que el propio color está tomado en dos tipos de relaciones muy diferentes: las *relaciones de valor*, fundadas sobre el contraste del negro y del blanco, que definen un tono como subido o claro, saturado o rarificado; y las *relaciones de tonalidad* fundadas sobre el espectro, sobre la oposición del amarillo

---

12 Al definir el espacio óptico puro de Rembrandt, Wölfflin muestra la importancia del trazo recto y la línea quebrada que reemplazan a la curva; y en los retratistas la expresión no viene ya del contorno, sino de trazos dispersos en el interior de la forma (pp. 30-31 y 41-43). Pero todo esto le obliga a Wölfflin a constatar que el espacio óptico no rompe con las conexiones táctiles de la forma y del contorno sin liberar nuevos valores táctiles, especialmente de peso («a medida que nuestra atención se desvía de la forma plástica en cuanto tal, nuestro interés se despierta, cada vez más vivo, en dirección a la superficie de las cosas, a los cuerpos tal como son percibidos con el tacto. La carne nos es entregada por Rembrandt tan palpable como un tejido de seda, hace que se sienta todo su peso... » p. 43).

y del azul, o del verde y del rojo, que definen tal o cual tono puro como cálido o frío[13]. Es cierto que esas dos gamas del color no cesan de mezclarse, y que sus combinaciones constituyen actos importantes de la pintura. Por ejemplo, el mosaico bizantino no se contenta con hacer que resuenen las playas negras y las superficies blancas, el tono saturado de un esmalte y el mismo tono transparente de un mármol, en una modulación de la luz; hace que jueguen también sus cuatro tonos puros, oro, rojo, azul y verde, en una modulación del color: inventa el colorismo al igual que el luminismo[14]. La pintura del siglo XVII persigue a la vez la liberación de la luz y la emancipación del color en relación con la forma tangible. Y Cézanne frecuentemente hace que coexistan dos sistemas, uno por tono local, sombra y luz, modelado en claroscuro, otro por secuencia de tonos en el orden del espectro, pura modulación del color que tiende a bastarse[15]. Pero incluso cuando las dos clases de relaciones se componen, no se puede concluir que, dirigiéndose a la vista, sirvan desde enton-

13 La tonalidad fría o cálida de un color es esencialmente relativa (lo que no quiere decir subjetiva). Depende del entorno, y un color siempre se pude «calentar» o «enfriar». Y el verde y el rojo no son ni cálidos ni fríos: en efecto, el verde es el punto ideal de mezcla de amarillo cálido y de azul frío, y el rojo por el contrario no es ni azul ni amarillo, de manera que se pueden representar los tonos cálidos y fríos tal como se separan a partir del verde, y tendiendo a reunirse en el rojo por «intensificación ascendente». Cf. Goethe, *Théorie des couleurs*, éd. Triades, VI p. 241.

14 Sobre las relaciones de tonalidad en el arte bizantino, cf. Grabat, *La peinture byzantine*, Skira, y Maldiney, *Regard Parole Espace*, éd. L'âge d'homme, pp. 241-246.

15 Lawrence Gowing (*Cézanne, la logique des sensationes organisées*, Macula 3-4) analiza numerosos ejemplos de estas secuencias coloreadas: pp. 87-90. Pero muestra también cómo ese sistema de la modulación ha podido coexistir con otros sistemas, en relación con un mismo motivo: por ejemplo, para el «*Paysan assis*», la versión a acuarela procede por secuencia y gradación (azul-amarillo-rosa), mientras que la versión al óleo procede por luz y tono local; o bien los dos retratos de una dama con chaqueta, de los cuales uno «está modelado en la masa por sombra y luz», mientras que el otro mantiene los claroscuros, pero hace los volúmenes por la secuencia rosa-amarillo-esmeralda-azul cobalto. Cf. p. 88 y p. 93, con las reproducciones.

ces un solo y único espacio óptico. Si es verdad que las relaciones de valor, el modelado en claroscuro o la modulación de la luz solicitan una función puramente óptica de visión alejada, la modulación del color recrea por el contrario una función propiamente *háptica*, donde la yuxtaposición de tonos puros ordenados progresivamente sobre la superficie lisa forma una progresión y una regresión en torno a un punto culminante de visión acercada. Así pues, no es del todo igual el modo en que el color se conquista en la luz, o la luz se alcanza en el color («es por la oposición de tonos cálidos y fríos como los colores de los que dispone el pintor, sin cualidad luminosa absoluta en sí mismos, llegan a representar la luz y la sombra... »)[16].

¿No es ésta ya la gran diferencia entre Newton y Goethe desde el punto de vista de una teoría de los colores? Sólo se podrá hablar de espacio óptico cuando el ojo efectúa una función en sí misma óptica, debido a relaciones de valor prevalecientes o hasta exclusivas. Por el contrario, cuando las relaciones de tonalidad tienden a eliminar las relaciones de valor, como ya sucedía en Turner, en Monet o Cézanne, se hablará de un espacio háptico, y de una función háptica del ojo, donde la planitud de la superficie no engendra los volúmenes más que por los diferentes colores que están allí dispuestos. ¿No hay dos grises muy diferentes, el gris óptico del blanco-negro y el gris háptico del verde-rojo? Ya no es un espacio manual el que se opone al espacio óptico de la vista, y no es por más tiempo un espacio táctil el que se conecta con el óptico. Ahora, en la vista misma, es un espacio háptico el que rivaliza con el espacio óptico. Éste se definía por la oposición de lo claro y de lo subido, de la luz y de la sombra; pero aquél, por la oposición relativa de lo cálido y

16 Riviére y Schnerb, en *Conversations avec Cézanne*, p. 88 (y p. 202: «una sucesión de matices que van del cálido al frío», «una gama de tonos muy alta... »). Si regresamos al arte bizantino, el hecho de combinar una modulación de los colores con una rítmica de los valores implica que su espacio no es únicamente óptico; a pesar de Riegl, el «colorismo» nos parece irreductiblemente háptico.

de lo frío, y por el correspondiente movimiento excéntrico o concéntrico, de expansión o de contracción (mientras que lo claro y lo subido más bien dan testimonio de una «aspiración» al movimiento)[17]. De ello derivan aún otras oposiciones: por diferente que sea de un molde táctil externo, el modelado óptico en claroscuro actúa todavía como un molde convertido en interior, donde la luz penetra desigualmente la masa. Hay incluso un intimismo ligado a lo óptico, que es justamente lo que los coloristas no pueden soportar en el claroscuro, la idea de un «hogar» o incluso de un «rincón de chimenea», se habría extendido al mundo. De manera que la pintura de luz o de valor por mucho que rompa con la figuración que resultaba de un espacio óptico-táctil, aún conserva una relación amenazadora con una eventual narración (figuramos lo que creemos poder tocar, pero contamos lo que vemos, lo que parece que transcurre en la luz o lo que se supone que transcurre en la sombra). Y el modo como el luminismo escapa de este peligro de relato es refugiándose en un puro código del negro y el blanco que eleva a la abstracción el espacio interior. Mientras que el colorismo es el lenguaje analógico de la pintura: si todavía hay moldeamiento por el color, no es ya un molde ni siquiera interior, sino un molde temporal, variable y continuo, al cual sólo le conviene el nombre de *modulación* por hablar estrictamente[18]. No hay más

[17] El negro y el blanco, el subido y el claro, presentan un movimiento de contracción o de expansión análogo al de lo frío y lo cálido. Pero incluso Kandinsky, en las páginas donde oscila entre una primacía de los tonos o de los valores, no le reconoce a los valores claro-subido sino un «movimiento estático y congelado» (*Du Spirituel dans l'art*, éd. de Beaune, pp. 61-63).

[18] Buffon, en relación con los problemas de reproducción de lo viviente, ha propuesto la noción de molde interior, subrayando el carácter paradójico de esta noción, puesto que el molde es aquí considerado como «penetrar la masa» (*Histoire naturelle des animaux*, Obras completas, III, p. 450). Y en Buffon este molde interior está en relación con la concepción newtoniana de la luz. Sobre la diferencia tecnológica entre moldeamiento y modulación, uno se remitirá a los análisis recientes de Simon-

adentro que afuera, sino solamente una espacialización continuada, la energía espacializante del color. De manera que, evitando del todo la abstracción, el colorismo conjura a la vez la figuración y el relato, para acercarse infinitamente a un «hecho» pictórico en estado puro, donde no hay nada que contar. Este hecho es la constitución o la reconstitución de una función háptica de la vista. Se diría que un nuevo Egipto se alza, hecho únicamente de color, por el color, un Egipto del accidente, el accidente convertido él mismo en duradero.

---

don: en la modulación «no hay nunca parada para desmoldar, porque la circulación del soporte de energía equivale a un desmoldeamiento permanente; un modulador es un molde temporal continuo... Moldear es modular de manera definitiva, modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable» (*L'individu et sa genèse physico-biologique*, P.U.F., pp. 41-42).

# XV

## La travesía de Bacon

La manera como un gran pintor por su parte recapitula la historia de la pintura no es nunca eclecticismo. No corresponde directamente a períodos de ese pintor, aunque los períodos tengan una relación indirecta con ella. Ni siquiera corresponde a aspectos separables en un cuadro. Sería más bien como un espacio recorrido en la unidad de un mismo gesto simple. La recapitulación histórica consiste en altos y pasos que entresacan o recrean una secuencia libre.

Se diría que Bacon es en primer lugar un egipcio. Es su primer alto en el camino. Un cuadro de Bacon tiene en primer lugar una presentación egipcia: la forma y el fondo relacionados entre sí por el contorno están sobre el mismo plano de visión cercana háptica. Pero he aquí ya que una diferencia importante se insinúa en el mundo egipcio, como una primera catástrofe: la forma cae, es inseparable de una caída. La forma no es ya esencia, se convierte en accidente, el hombre es un accidente. El accidente introduce un entredós planos, donde se produce la caída. Es como si el fondo retrocediera un poco en un plano posterior y la forma brincara un poco adelante, sobre un plano anterior. Con todo esta diferencia cualitativa no es cuantitativamente grande: no es una perspectiva, es una profundidad «magra» que separa el plano anterior y el posterior.

Es sin embargo suficiente para que la bella unidad del mundo háp-

tico parezca quebrada dos veces. El contorno cesa de ser el límite común de la forma y el fondo sobre el mismo plano (el redondel, la pista). Se convierte en el cubo, o sus análogos; y sobre todo viene a ser en el cubo el contorno orgánico de la forma, el molde. Así pues, es el nacimiento del mundo óptico-táctil: en primer plano, la forma se ve como tangible, y le debe su claridad a esa tangibilidad (la figuración mana de ella, como una consecuencia). Esta representación afecta también al fondo por cuanto que, en el plano posterior, se arrolla en torno a la forma, mediante una conexión ella misma táctil. Pero, por otro lado, el fondo del plano posterior atrae a la forma. Y aquí tiende a desprenderse un mundo óptico puro, al mismo tiempo que la forma pierde su carácter táctil. Tan pronto es la luz la que le da a la forma una claridad solamente óptica y aérea, disgregante, como, por el contrario, es la sombra «malerisch», el oscurecimiento del color, la que arrastra y disuelve la forma, cortándole todas sus conexiones táctiles. El peligro no es ya exactamente el de la figuración, sino el de la narración (¿qué es lo que pasa? ¿qué es lo que va a pasar o ha pasado?).

Figuración y narración son sólo efectos, pero tanto más invasores del cuadro. Es lo que hay que conjurar. Pero además el mundo óptico-táctil, y el mundo óptico puro, no son para Bacon altos en su camino. Por el contrario, los atraviesa, los precipita y los enturbia. El diagrama manual irrumpe como una zona de enturbiamiento, de limpia, que debe deshacer a la vez las coordenadas ópticas y las conexiones táctiles. Sin embargo, se podría creer que el diagrama sigue siendo esencialmente óptico, bien sea que tienda hacia el blanco, bien sea, con más razón, cuando tienda hacia el negro y juegue con las sombras o los colores subidos, como en el periodo malerisch. Pero Bacon no deja de denunciar en el claroscuro un «intimismo» enojoso, una «atmósfera rincón de chimenea», mientras que la pintura que anhela debe sustraer la imagen «al interior y al hogar»; y si renuncia al tratamiento malerisch, es a causa de la ambigüedad de esta asociación[1].

[1] E. II, p. 99.

Porque, incluso subido de color o tendiendo hacia el negro, el diagrama no constituye una zona relativa de indistinción todavía óptica, sino una zona absoluta de indiscernibilidad o de indeterminación objetiva, que opone e impone a la vista una potencia manual como potencia ajena. El diagrama no es nunca efecto óptico, sino potencia manual desencadenada. Es una zona frenética donde la mano no está ya guiada por el ojo y se impone a la vista como una voluntad distinta, que se presenta tanto más como azar, accidente, automatismo, involuntaria. Es una catástrofe, y una catástrofe mucho más profunda que la precedente. El mundo óptico, y óptico-táctil, es barrido, limpiado. Si todavía hay ojo, es «el ojo» de un ciclón, a la manera de Turner, más a menudo de tendencia clara que subida, y que designa un descanso o una detención siempre vinculada a la mayor agitación de materia. Y, en efecto, el diagrama es efectivamente alto en el camino o lugar de reposo en los cuadros de Bacon, pero un alto más próximo al verde y al rojo que al negro y al blanco, es decir, un reposo cercado por la mayor agitación, o que cerca por el contrario la vida más agitada.

Decir que el diagrama es a su vez un alto en el cuadro, no es decir que él acaba o constituye el cuadro, todo lo contrario. Es una posta. Hemos visto en este sentido que el diagrama debía permanecer localizado, en lugar de ganar todo el cuadro a la manera expresionista, y que algo debía *salir* del diagrama. E incluso en el periodo malerisch, el diagrama no lo gana todo más que en apariencia: permanece de hecho localizado, no ya en superficie, sino en profundidad. En efecto, cuando la cortina estría toda la superficie, parece que pasa delante de la Figura, pero, si se va despacio, se percibe que de hecho cae entre los dos planos, en el entredós de los planos: ocupa o llena la profundidad magra, y en este sentido permanece localizado. Así pues, el diagrama tiene siempre efectos que lo desbordan. Potencia manual desencadenada, el diagrama deshace el mundo óptico, pero al mismo tiempo debe ser reinyectado en el conjunto visual donde induce un mundo propiamente háptico, y una función háptica del

ojo. El color, las relaciones de color constituyen un mundo y un sentido hápticos, en función de lo cálido y lo frío, de la expansión y la contracción. Y con certeza el color que modela la Figura y se despliega sobre los colores lisos no depende del diagrama, pero pasa por él, y sale de él. El diagrama actúa como modulador, y como lugar común de los cálidos y los fríos, de las expansiones y las contracciones. En todo el cuadro, el sentido háptico habrá sido hecho posible por el diagrama y su intrusión manual.

La luz es el tiempo, pero el espacio es el color. Se llaman coloristas los pintores que tienden a sustituir las relaciones de valor por las relaciones de tonalidad, y a «hacer» no sólo la forma, sino la sombra y la luz, y el tiempo, por medio de estas puras relaciones del color. Ciertamente, no se trata de una solución mejor, sino de una tendencia que atraviesa la pintura dejando de ella obras maestras características, distintas de las que caracterizan otras tendencias. Los coloristas pudieron muy bien utilizar el negro y el blanco, los claros y los colores subidos, pero precisamente tratan el claro y el subido, el blanco y el negro, como colores, y ponen entre ellos relaciones de tonalidad[2]. El «colorismo»: no se trata solamente de colores que entran en relación (como en cualquier pintura digna de ese nombre), es el color descubierto como la relación variable, la relación diferencial, de la que depende el resto. La fórmula de los coloristas es: si llevas el color hasta sus puras relaciones internas (cálido-frío, expansión-contracción), entonces lo tienes todo. Si el color es perfecto, es decir, las relaciones de color desarrolladas por sí mismas, lo tienes todo, la forma y el fondo, la luz y la sombra, lo claro y lo subido. La *claridad* no es ya la de la forma tangible, ni la de la luz óptica, sino el destello incomparable que resulta de los colores complementarios[3].

---

[2] Van Gogh, *Correspondance complète*, éd. Gallimard-Grasset, III, p. 97: «Basta decir que el negro y el blanco son colores, también, puesto que en muchos casos pueden ser considerados colores... » (carta a Bernard, Junio 1888).

[3] Van Gogh, carta a Théo, II, p. 420: «Si los colores complementarios son tomados en igualdad de valor... su yuxtaposición los elevará a uno y a otro a una intensi-

El colorismo pretende desprender un sentido particular de la vista: una vista háptica del color-espacio, a diferencia de la vista óptica de la luz-tiempo. Contra la concepción newtoniana del color óptico, es Goethe quien ha despejado los primeros principios de tal visión háptica. Y las reglas prácticas del colorismo: el abandono del tono local, la yuxtaposición de pinceladas no fundidas, la aspiración de cada color a la totalidad por llamada del complementario, la travesía de los colores con sus intermediarios o transiciones, la proscripción de mezclas salvo para obtener un tono «roto», la yuxtaposición de dos complementarios o dos semejantes de los cuales uno es roto y el otro puro, la producción de la luz e incluso del tiempo por la actividad ilimitada del color, la claridad por el color...[4] La pintura a menudo hace

---

dad tan violenta que los ojos humanos apenas podrán soportar su vista». Uno de los principales intereses de la correspondencia de Van Gogh es que Van Gogh hace una especie de experiencia iniciática del color, tras una larga travesía del claroscuro, del negro y el blanco.

[4] Cf. Riviére y Schnerb, *in Conversations avec Cézanne*, éd. Macula, p. 89: «Todo el estilo de Cézanne está determinado por esta concepción cromática del modelado... Si evitaba fundir dos tonos con un fácil juego de brocha, es porque concebía el modelado como una sucesión de matices que iban del cálido al frío, porque todo su interés era determinar cada uno de esos matices y porque reemplazar cada uno de ellos por la mezcla de dos matices vecinos le hubiera parecido carente de arte... El modelado por el color, que era su lenguaje en suma, obliga a emplear una gama de tonos muy alta, con el fin de poder observar las oposiciones hasta en el medio matiz, con el fin de evitar las luces blancas y las sombras negras... » En la carta precedente a Théo, Van Gogh presenta los principios del colorismo, que hace remontar hasta Delacroix antes que a los impresionistas (ve en Delacroix lo opuesto, pero también lo análogo a Rembrandt: lo que Rembrandt es a la luz, lo es Delacroix al color). Y al lado de los tonos puros definidos por los colores primarios y sus complementarios, Van Gogh presenta los *tonos rotos*: «si se mezclan dos complementarios en proporciones desiguales, no se destruyen más que parcialmente, y se obtendrá un tono roto que será una variedad de gris. Dado esto, nuevos contrastes podrán nacer de la yuxtaposición de dos complementarios, de los cuales uno es puro y el otro roto... En fin, si dos semejantes están yuxtapuestos, uno en estado puro y otro roto, por ejemplo azul puro y azul gris, resultará de ello otro género de contraste que estará atemperado por la analogía... Para exaltar y armonizar sus colores (Delacroix) emplea simultá-

sus obras maestras combinando sus propias tendencias, lineal-táctil, luminista, colorista, pero también diferenciándolas, oponiéndolas. Todo es visual en la pintura, pero la vista tiene por lo menos dos sentidos. El colorismo, con sus medios propios, pretende solamente volver a darle a la vista ese sentido háptico que hubo de abandonar después de que fueran separados, apartados, los planos del antiguo Egipto. El vocabulario del colorismo, no solamente frío y cálido, sino «pincelada», «natural», «pintar al natural», «aclarar»... etc., sirve de testimonio a favor de ese sentido háptico del ojo (como dice Van Gogh, una visión tal que «cualquiera que tenga ojos pueda ver claro»).

La modulación por pinceladas distintas puras y siguiendo el orden del espectro era la invención propiamente cezanniana para alcanzar el sentido háptico del color. Pero además del peligro de reconstituir un código, la modulación debía tener en cuenta *dos exigencias*: la exigencia de una homogeneidad del fondo, y de un armazón aéreo, perpendicular a la progresión cromática; la exigencia de una forma singular o específica, que el tallado de las manchas parecía cuestionar[5]. Por eso, el colorismo iba a encontrarse ante este doble problema, elevarse hacia grandes paños de color homogéneo, colores lisos que harían armazón, y al mismo tiempo inventar formas en variación, singulares, desconcertantes, desconocidas, que sean verdaderamente el volumen de un cuerpo. Georges Duthuit, a pesar de sus reservas, ha mostrado profundamente esa complementariedad de la «visión unitiva» y la percepción singularizada, tal como aparecen en Gauguin o Van Gogh[6].

---

neamente el contraste de los complementarios y la concordancia de los análogos, en otros términos, *la repetición de un tono vivo mediante el mismo tono roto*» (II, 420).

[5] Cf. el análisis de Gowing, en Macula 3-4.

[6] Georges Duthuit, *Le feu des signes*, éd. Skira, p. 189: «la pintura, trayendo de nuevo la dispersión de los matices llamados a reconstituirse en nuestra visión como amplios planos coloreados que les permiten circular más libremente, tiende en efecto a desasirse del impresionismo. La imagen, siempre nueva, se crea tanto más cuanto que no se recompone en nuestra visión: la forma podrá tanto mejor asegurar su imprevisto vigor, la línea, su nitidez esencial... »

Color liso vivo y Figura cercada, «tabicada», relanzan un arte japonés, o bien bizantino, o incluso primitivo: *la belle Angèle*... Se dirá que estallando en estas dos direcciones, se pierde la modulación, el color pierde toda su modulación. De ahí la severidad de los juicios de Cézanne sobre Gauguin, pero eso sólo es verdad cuando el fondo y la forma, el color liso y la Figura no llegan a comunicarse, como si la singularidad del cuerpo se desatara sobre un área lisa uniforme, indiferente, abstracta[7]. De hecho, creemos que la modulación, estrictamente inseparable del colorismo, encuentra un sentido y una función enteramente nuevos, distintos de la modulación cezanniana. Se busca conjurar cualquier posibilidad de codificación, como lo dice Van Gogh cuando se envanece de ser «colorista arbitrario»[8]. Por una parte, por uniforme que sea, *el tono vivo* de los colores lisos capta el color como paso o tendencia, con diferencias muy finas de saturación antes que de valor (por ejemplo, la manera como el amarillo o el azul tienden a elevarse hacia el rojo; e incluso, si hay perfecta homogeneidad, hay «paso idéntico» o virtual). Por otra parte, el volumen del cuerpo estará hecho por uno o varios *tonos rotos*, que forman otro tipo de paso donde el color parece cocerse y salir del fuego. Mezclando complementarios en proporción crítica, el tono roto somete el color a un calor o a una cocción que rivalizan con la cerámica. Uno de los carteros Roulin de Van Gogh despliega en color liso un azul que va al blanco, mientras que la carne del rostro es tratada por tonos rotos «amarillos, verdes, violáceos, rosas, rojos»[9]. (En cuanto a la posibili-

---

[7] Cézanne le reprochaba a Gauguin haberle robado su «pequeña sensación», desconociendo del todo el problema del «paso de los tonos». Igualmente se le ha reprochado a menudo a Van Gogh la inercia del fondo en algunos lienzos (cf. un texto muy interesante de Jean Paris, *Miroirs Sommeil Soleil Espaces*, éd. Galilée, pp. 135-136).

[8] Carta a Théo, p. 165: «para acabar (el cuadro) quiero ahora ser colorista arbitrario».

[9] Van Gogh, carta a Bernard, primeros de agosto de 1888, III, p. 159 (y p. 165: «en lugar de pintar la pared banal del mezquino apartamento, pinto el infinito, hago un fondo sencillo de azul lo más rico posible, lo más intenso... ») Y Gauguin, carta a Shuffenecker, 8 de oct. 1888: «he hecho un retrato mío para Vincent... El color es

dad de que la carne o el cuerpo sean tratados por un solo tono roto, eso será tal vez uno de los inventos de Gauguin, revelación de la Martinica y de Tahití). El problema de la modulación es, pues, el del paso del color vivo como color liso, del paso de los tonos rotos, y de la relación no indiferente de estos dos pasos o movimientos coloreados. Se le reprocha a Cézanne haber carecido del armazón tanto como de la carne. No es del todo la modulación cezanniana lo mal apreciado, se trata de otra modulación que el colorismo descubre. Se sigue un cambio en la jerarquía de Cézanne: mientras que en él la modulación le conviene particularmente a los paisajes y a las naturalezas muertas, la primacía pasa ahora al retrato desde este nuevo punto de vista, el pintor vuelve a convertirse en retratista[10]. Ocurre que la carne reclama los tonos rotos, y el retrato es apto para hacer que resuenen los tonos rotos y el tono vivo, como el cuerpo voluminoso de la cabeza y el fondo uniforme del color liso. El «retrato moderno» sería color y tonos rotos, a diferencia del antiguo retrato, luz y tonos fundidos.

Bacon es uno de los más grandes coloristas después de Van Gogh y Gauguin. La llamada lancinante al «claro» como propiedad del color, en las Entrevistas, equivale a un manifiesto. En él, los tonos rotos dan el cuerpo de la Figura, y los tonos vivos o puros el armazón del color liso. Leche de cal y acero pulido, dice Bacon[11]. Todo el problema de la modulación está en la relación de los dos, entre esa materia de carne

---

un color lejos de la naturaleza, figúrese un vago recuerdo de la vasija retorcida por un fuego intenso. Todos los rojos, los violetas, rayados por los resplandores del fuego como una hoguera radiante en los ojos, sede de todas las luchas del pensamiento del pintor. Todo sobre un fondo cromo sembrado de aromas infantiles. Cuarto de jovencita pura» (Gauguin, *Lettres*, éd. Grasset, p. 140). La «bella Ángela» de Gauguin presenta una fórmula que será la de Bacon: el color liso, la Figura-cabeza cercada por un redondel, e incluso el objeto-testigo...

10 Van Gogh, carta a su hermana, 1890 (III, p. 468): «lo que más me apasiona, mucho, mucho antes que todo lo demás en mi oficio, es el retrato, el retrato moderno. Lo busco por medio del color...»

11 E. II, p. 85.

y aquellos grandes paños uniformes. El color no existe como fundido, sino en estos dos modos de la claridad: *las playas de color vivo, las coladas de tonos rotos*. Playas y coladas, éstas dan el cuerpo o la Figura, aquéllas el armazón o el color liso. De manera que el tiempo mismo parece resultar dos veces del color: como tiempo que pasa, en la variación cromática de tonos rotos que componen la carne; como eternidad del tiempo, es decir, eternidad aún del paso en sí mismo, en la monocromía del color liso. Y sin duda este tratamiento del color a su vez tiene sus peligros propios, su eventual catástrofe sin la que no habría pintura. Hay un primer peligro, lo hemos visto, si el fondo permanece indiferente, inerte, de una vivacidad abstracta y coagulada; pero aún otro peligro, si la Figura deja que sus tonos rotos se enturbien, se fundan, se escapen de la claridad para caer en una grisalla[12]. Esta ambigüedad por la que Gauguin había sufrido tanto se la vuelve a encontrar en el período malerisch de Bacon: los tonos rotos no parecen ya formar sino una mezcla o un fundido que vienen a oscurecer todo el cuadro. Pero, de hecho, no era del todo eso; la sombría cortina cae, pero para llenar la profundidad magra que entresepara los dos planos, el plano anterior de la Figura y el plano posterior del color liso, para inducir la relación armoniosa de los dos que conservan en principio su claridad por una y otra parte. Queda que el periodo malerisch rozaba ligeramente el peligro, al menos por el efecto óptico que volvía a introducir. Por eso Bacon saldrá de este periodo, y, de una manera que recuerda todavía a Gauguin (¿no es él quien inventó ese nuevo tipo de profundidad?), dejará que la profundidad magra valga por sí misma, e induzca todas las posibilidades de relaciones en el espacio háptico así constituido.

---

12 Siguiendo la crítica de Huysmans, hay en Gauguin, sobre todo al principio, «colores tiñosos y sordos» de los cuales le ha costado escaparse. Bacon se topa con el mismo problema en el periodo malerisch. En cuanto al otro peligro, el del fondo inerte, Bacon también lo afronta; es incluso el por qué de su renuncia muy frecuente al acrílico. El óleo tiene una vida propia, mientras que se sabe de antemano cómo se comportará la pintura acrílica: cf. E. II, p. 53.

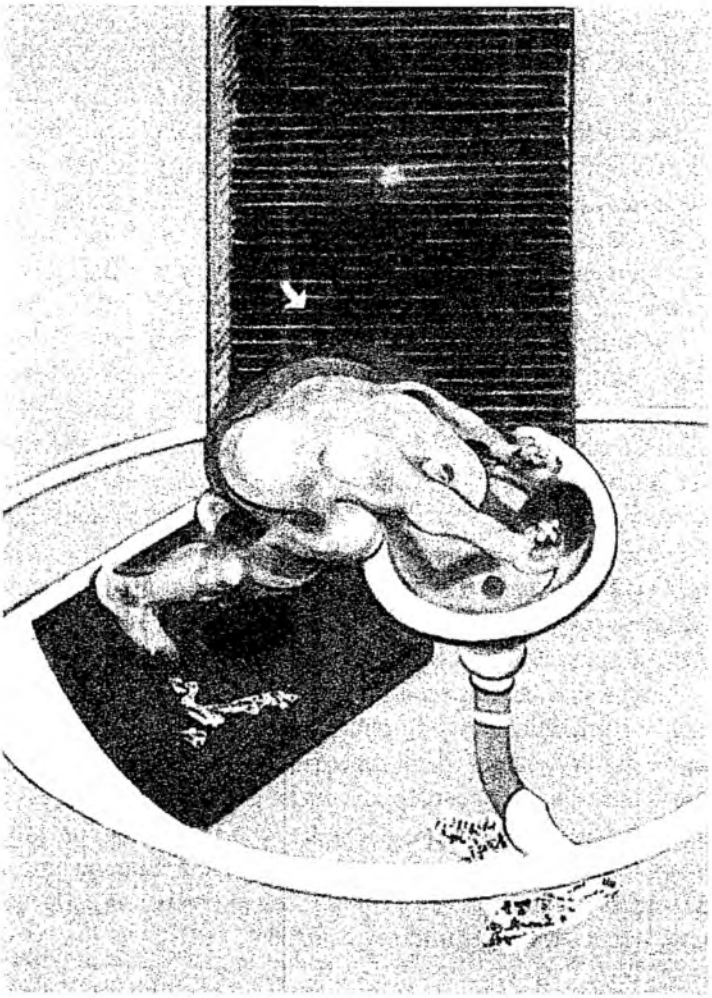


*Figure standing at a bathroom*, 1976
[26]

# XVI

## Nota sobre el color

Hemos visto que los tres elementos fundamentales de la pintura de Bacon eran el armazón o la estructura, la Figura y el contorno. Y sin duda trazos, rectilíneos o curvilíneos, marcan ya un contorno adecuado al armazón, y adecuado a la Figura, pareciendo volver a introducir una especie de molde táctil (se le reprochaba ya a Gauguin y a Van Gogh). Pero, por una parte, estas líneas no hacen más que ratificar modalidades diferentes del color; por otra parte, hay un tercer contorno, que no es el del armazón ni de la Figura, sino que se eleva al estado de elemento autónomo, superficie o volumen tanto como línea: es el redondel, la pista, el charco o el zócalo, la cama, el colchón, la butaca, marcando esta vez el límite común de la Figura y el armazón sobre un plano acercado, casi casi el mismo. Luego, son efectivamente tres elementos distintos. Ahora bien, *los tres convergen hacia el color, en el color*. Y la modulación, es decir, las relaciones del color, explica a la vez la unidad del conjunto, el reparto de cada elemento, y la manera como cada uno actúa en los demás.

Sea un ejemplo analizado por Marc Le Bot: la «*Figura en el lavabo*» de 1976, «es como un pecio acarreado por un río de color ocre, con remolinos circulares y un arrecife rojo, cuyo doble efecto espacial es sin duda apretar localmente y anudar por un momento la expansión ilimitada del color, de tal modo que sea relanzada y acelerada. El espacio de los cuadros de Francis Bacon está así atravesado

por amplias coladas de colores. Si el espacio es en ellos comparable a una masa homogénea y fluida en su monocromía, pero quebrada por rompientes, el régimen de los signos no puede realzar en él una geometría de la medida estable. Realza, en el cuadro, una dinámica que obliga a deslizar la mirada del ocre claro al rojo. Por eso puede inscribirse en él una flecha de dirección... »[1]. Se ve bien el reparto: hay la gran *playa* ocre monocroma como fondo, que da el armazón. Hay el contorno como potencia autónoma (el arrecife): es el púrpura del jergón o cojín sobre el que se sostiene la Figura, púrpura que se asocia al negro de la pastilla y contrasta con el blanco del periódico arrugado. Hay por fin la Figura, como una *colada* de tonos rotos, ocres, rojos y azules. Pero también hay otros elementos: primero la persiana negra que parece cortar el color liso ocre; y después el lavabo, de un azulado roto; la larga cañería curvada hacia dentro, de blanco marcado con manchas manuales ocres, que rodea el jergón, la Figura y el lavabo, y que vuelve a cortar también el color liso. Se ve la función de estos elementos secundarios y sin embargo indispensables. El lavabo es como un segundo contorno autónomo, que es para la cabeza de la Figura lo que era el primero para el pie. Y la propia cañería es un tercer contorno autónomo, cuyo ramal superior divide en dos el color liso. En cuanto a la persiana, su papel es tanto más importante cuanto que, según el procedimiento caro a Bacon, cae entre el color liso y la Figura, para colmar la profundidad magra que los separa, y restituir el conjunto sobre un solo y el mismo plano. Se trata de una rica comunicación de colores: los tonos rotos de la Figura recuperan el tono puro del color liso, pero también el tono puro del cojín rojo, y le añaden azulados que resuenan con el del lavabo, azul roto que contrasta con el rojo puro.

De ahí una primera pregunta: ¿cuál es el modo de la playa o color liso, cuál la modalidad del color en el color liso, y cómo el color liso

[1] Marc Le Bot, *Espaces*, en L'Arc nº 73, *Francis Bacon*.

hace armazón o estructura? Si se toma el ejemplo particularmente significativo de los trípticos, se ve cómo se extienden grandes colores lisos monocromos y vivos, naranjas, rojos, ocres, dorados, verdes, violetas, rosas. Ahora bien, si, al principio, la modulación podía obtenerse por diferencias de valor (como en «*Tres estudios de Figuras al pie*
80 *de una crucifixión*» de 1944), en seguida aparece que debe solamente consistir en variaciones internas de intensidad o de saturación, y que estas mismas variaciones cambian conforme a relaciones de vecindad con tal o cual zona del color liso. Esas relaciones de vecindad están determinadas de varias maneras: *a veces* el propio color liso tiene secciones francas de una intensidad distinta o incluso de un color distinto. Es verdad que este procedimiento es raro en los trípticos, pero se presenta con frecuencia en cuadros simples, como en
30, 45 «*Pintura*» de 1946 o «*Papa nº 2*» de 1960 (secciones violetas para el color liso verde). *A veces*, conforme a un procedimiento frecuente en los trípticos, el color liso se encuentra limitado y como contenido, vuelto sobre sí, por un gran contorno curvilíneo que ocupa por lo menos la mitad inferior del cuadro, y que constituye un plano horizontal que opera su unión con el color liso vertical en la profundidad magra: y este gran contorno, precisamente porque no es más que el límite exterior de otros contornos más apretados, aún pertenece en cierto modo al color liso. Así, en «*Tres estudios para una crucifixión*» de
56 1962, se ve al gran contorno naranja tener a raya al color liso rojo; en
53 «*Dos Figuras acostadas sobre una cama con testigos*», el color liso violeta está contenido por el gran contorno rojo. *A veces* aún, el color liso está solamente interrumpido por una delgada barra blanca, que lo atraviesa por completo, como sobre las tres caras de un muy bello
22 tríptico rosa de 1970; y es también el caso, parcialmente, del Hombre en el lavabo cuyo color liso ocre está atravesado por una barra blanca como dependencia del contorno. *A veces* por fin, ocurre bastante a menudo que el color liso admita una banda o una cinta de
10 otro color: es el caso del panel derecho de 1962, que presenta una cinta verde vertical, pero también de la primera corrida donde el

color liso naranja está subrayado por una cinta violeta (reemplazada por la barra blanca en la segunda corrida), y de los dos paneles exte-
50 riores de un tríptico de 1974, donde una cinta azul atraviesa horizontalmente el color liso verde.

La situación pictórica más pura, sin duda, aparece cuando el color liso no está ni seccionado, ni limitado, ni siquiera interrumpido, sino que cubre el conjunto del cuadro, y el encierre es un contorno mediano (por ejemplo, la cama verde encerrada por el color liso naranja en
17 los «*Estudios del cuerpo humano*» de 1970), cuando incluso sea cerco de todas las partes un pequeño contorno (en el centro del tríptico de
22 1970): en efecto, es en estas condiciones como el cuadro se torna verdaderamente aéreo, y alcanza un máximo de luz como la eternidad de un tiempo monocromo, «Cromocronía». Pero el caso de la cinta que atraviesa el color liso no es menos importante e interesante, porque manifiesta directamente la manera como un campo coloreado homogéneo presenta sutiles variaciones internas en función de un entorno (la misma estructura campo-banda se encuentra en algunos expresionistas abstractos como Newman); de ello resulta para el propio color liso una especie de percepción temporal o sucesiva. Y es una regla general, incluso para los otros casos, cuando la vecindad está asegurada por la línea de un gran contorno, de uno mediano o de un pequeño contorno: el tríptico será tanto más aéreo cuanto más
14 pequeño o localizado sea el contorno, como en la obra de 1970 donde el redondel azul y los aparatos ocres parecen suspendidos en un cielo, pero, incluso entonces, el color liso es objeto de una percepción temporal que se eleva hasta la eternidad de una forma del tiempo. He aquí, pues, en qué sentido el color liso uniforme, es decir, el color, produce estructura o armazón: admite intrínsecamente una o dos zonas de vecindad, que hacen que una especie de contorno (el más grande) o un aspecto del contorno le pertenezcan. El armazón puede entonces consistir en una conexión del color liso con el plano horizontal definido por un gran contorno, lo que implica una presencia activa de la profundidad magra. Pero puede tanto más consistir en

un sistema de aparatos lineales que suspenden la Figura en el color liso, negada toda profundidad (1970). O, finalmente, puede consistir en la acción de una sección muy particular del color liso que todavía no hemos considerado: en efecto, ocurre que el color liso admita una
45 sección negra, ya sea bien localizada («*Papa nº2*» 1960, «*Tres estudios*
36, 31 *para una crucifixión*» 1962, «*Retrato de Georges Dyer mirando fijamente*
70, 64 *a un espejo*» 1967, «*Tríptico*» 1972, «*Hombre descendiendo la escalera*»
29 1972), ya sea incluso desbordante («*Tríptico*» 1973), ya sea total o
24 constituyendo todo el color liso («*Tres estudios según el cuerpo humano*» 1967). Ahora bien, la sección negra no actúa a la manera de otras secciones ocasionales: carga con el papel que le estaba atribuido a la cortina o al fundido en el periodo malerisch, hace que el color liso se proyecte hacia delante, no afirma ya ni niega la profundidad magra, la rellena adecuadamente. Se ve particularmente en el retrato de
58 Georges Dyer. En un solo caso, «*Crucifixión*» de 1965, la sección negra está al contrario, retrasada respecto al color liso, lo que muestra que Bacon no alcanza de un golpe esta fórmula nueva del negro.

Si pasamos al otro término, la Figura, nos encontramos ahora ante las coladas de color, bajo forma de tonos rotos. O más bien los tonos rotos constituyen la carne de la Figura. Por este concepto se oponen de tres maneras a las playas monocromas: el tono roto se opone al tono eventualmente igual, pero vivo, puro o completo; empastado, se opone al color liso; es por fin polícromo (salvo en el caso notable de
78 un «*Tríptico*» de 1974, donde la carne está tratada con un solo tono roto verde, que resuena con el verde puro de una cinta). Cuando la colada de colores es polícroma, vemos que el azul y el rojo, que son los tonos dominantes de la pieza de carne, dominan a menudo en ella. Sin embargo, no es solamente en la pieza de carne, es más aún en los cuerpos y las cabezas de los retratos: como la gran espalda de
47, 51 hombre de 1970, o el retrato de Miss Belcher, 1959, con su rojo y su azulado sobre color liso verde. Y, sobre todo, en los retratos de cabeza es donde la colada pierde el aspecto demasiado fácilmente trágico y figurativo que todavía tenía en la pieza de carne de las Crucifixio-

71, 72 nes, para tomar una serie de valores dinámicos figurales. También
74, 75 muchos retratos de cabeza añaden a la dominante azul-rojo otras dominantes, especialmente ocres. En cualquier caso, la afinidad del cuerpo o la carne con la pieza de carne explica el tratamiento de la Figura por medio de tonos rotos. Los otros elementos de la Figura, vestidos y sombras, reciben en efecto un tratamiento diferente: el vestido arrugado puede conservar valores de claro y de subido, de sombra y de luz, pero la propia sombra, en contrapartida, la sombra de la Figura, estará tratada en tono vivo y puro (así es la bella som-
14 bra azul del «*Tríptico*» 1970). Así pues, para todo lo que la rica colada de tonos rotos modele el cuerpo de la Figura, se ve que el color accede a un régimen muy distinto que anteriormente. En primer lugar,
47 la colada traza las variaciones milimétricas del cuerpo como contenido del tiempo, mientras las playas o colores lisos monocromos se elevan a una especie de eternidad como forma del tiempo. En segundo lugar, y sobre todo, el *color-estructura* deja sitio al *color-fuerza*: porque cada dominante, cada tono roto indica el ejercicio inmediato sobre la zona correspondiente del cuerpo o de la cabeza, hace inmediatamente visible una fuerza. En fin, la variación interna del color liso se definiría en función de una zona de vecindad obtenida, lo hemos visto, de diversas maneras (por ejemplo, vecindad de una cinta). Pero es con el diagrama, como punto de aplicación o lugar agitado por todas las fuerzas, con lo que la colada de colores está en relación de vecindad. Y esta vecindad puede ciertamente ser espacial, como en el caso en que el diagrama tiene lugar en el cuerpo o en la cabeza, pero puede ser también topológica y hacerse a distancia, en el caso en que el diagrama está situado en otra parte o ha emjambrado en otra parte (así es para el «*Retrato de Isabel Rawsthorne de pie en*
42 *una calle del Soho*» 1967).

Queda el contorno. Sabemos su poder de multiplicarse, puesto que puede haber un gran contorno (por ejemplo, una alfombra) que cerca un contorno mediano (un sillón) el cual cerca un pequeño contorno (un redondel). O bien los tres contornos del «*Hombre en el lavabo*». Se

diría que, en todos estos casos, el color recupera su antigua función óptico-táctil, y se subordina a la línea cerrada. Especialmente los grandes contornos presentan una línea curvilínea o angular que debe marcar la manera como un plano horizontal se desprende del plano vertical dentro del mínimo de profundidad. El color sin embargo sólo en apariencia está subordinado a la línea. Justamente porque el contorno no es aquí el de la Figura, sino que se efectúa en un elemento autónomo del cuadro, este elemento se encuentra determinado por el color, de tal manera que la línea deriva de él, y no al revés. Así pues, es el color lo que todavía hace línea y contorno; y por ejemplo muchos grandes contornos serán tratados como alfombras
79, 25 («*Hombre y niño*» 1963, «*Tres estudios para un retrato de Lucian Freud*»
31 1966, «*Retrato de Georges Dyer en un espejo*» 1968, etc.). Se diría que es un régimen decorativo del color. Este régimen se ve todavía mejor en la existencia del pequeño contorno, donde se alza la Figura, y que
70 puede desplegar colores encantadores: por ejemplo, en el «*Tríptico*» 1972, el óvalo perfecto malva del panel central que deja lugar a dere-
23 cha e izquierda a un charco rosa incierto; o bien en «*Pintura*» de 1978, el óvalo dorado que irradia sobre la puerta. En tales contornos, se encuentra una función que, en la pintura antigua, era atribuida a las aureolas. Para ser ahora puesta alrededor del pie de la Figura, en un uso profano, la aureola no escatima su función de reflector concentrado sobre la Figura, de presión coloreada que asegura el equilibrio de la Figura, y que produce el paso de un régimen de color a otro[2].

El colorismo (modulación) no consiste solamente en las relaciones de cálido y frío, de expansión y de concentración que varían según

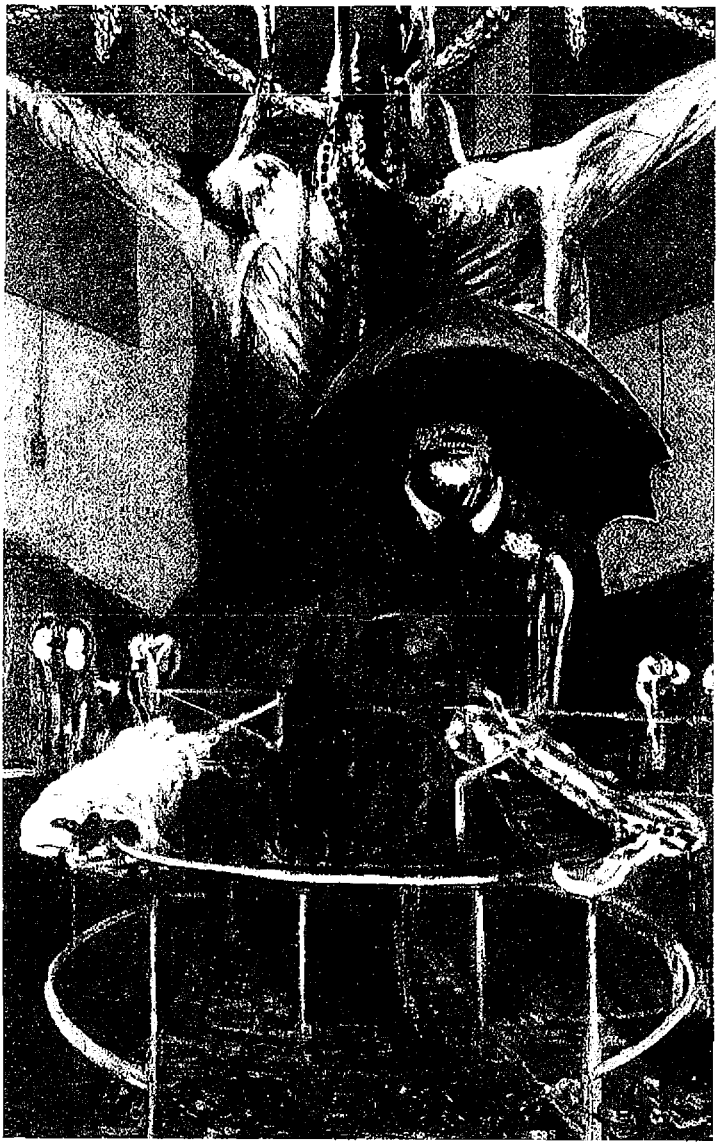
[2] En *L'Espace et le regard* (éd du Seuil, pp. 69 y ss.) Jean Paris hace un interesante análisis de la aureola, desde el punto de vista del espacio, la luz y el color. Estudia también las flechas como vectores de espacio, en el caso de San Sebastián, Santa Úrsula, etc. Se puede considerar que, en Bacon, las flechas puramente indicadoras son el último residuo de las flechas sagradas, un poco como los círculos giratorios para las Figuras acopladas son residuos de aureolas.

los colores considerados. Consiste también en los regímenes de colores, las relaciones entre esos regímenes, los acordes entre tonos puros y tonos rotos. Lo que se llama visión háptica, es precisamente ese sentido de los colores. Ese sentido, o esta visión, concierne tanto más a la totalidad cuanto que los tres elementos de la pintura, armazón, Figura y contorno, se comunican y convergen en el color. La cuestión de saber si ello implica una clase de «buen gusto» superior puede proponerse, como lo hace Michael Fried a propósito de ciertos coloristas: ¿puede el gusto ser una fuerza creadora potencial y no un simple árbitro para la moda?[3] ¿Le debe Bacon ese gusto a su pasado de decorador? Parecería que el buen gusto de Bacon se ejerce soberanamente en el armazón y el régimen de los colores lisos. Pero así como las Figuras tienen a veces formas y colores que les dan una apariencia de monstruos, los propios contornos tienen a veces una apariencia de «mal gusto», como si la ironía de Bacon se ejerciera preferentemente contra la decoración. Especialmente cuando el gran contorno es presentado como una alfombra, siempre es posible ver en ella una muestra particularmente fea. A propósito de «*El Hombre y la*
79 *Niña*», Russell llega a decir: «la alfombra misma es de una clase horrorosa; habiendo reparado una o dos veces en Bacon yendo solo por una calle como Tottenham Court Road, sé con qué mirada fija y resignada examina esa clase de vitrinas (no hay alfombra en su apartamento)»[4]. Con todo, la apariencia misma sólo remite a la figuración. Ya las Figuras sólo parecen monstruos desde el punto de vista de una figuración subsistente, pero dejan de serlo desde que se las considera «figuralmente», puesto que entonces revelan la actitud más natural en función de la tarea cotidiana que desempeñan y las fuerzas momentáneas que afrontan. Igualmente la alfombra más horrorosa deja de serlo en cuanto se la capta «figuralmente», es decir, bajo

[3] Michael Fried, *Trois peintres américains*, *in* «Peindre», 10-18, pp. 308-309.

[4] Russell, p. 121.

la función que ejerce en relación con el color: en efecto, con sus vetas rojas y sus zonas azuladas, la de «*El Hombre y la Niña*» descompone horizontalmente el color liso violeta vertical, y nos obliga a pasar del tono puro de éste a los tonos rotos de la Figura. Es un color-contorno, más próximo a los Nenúfares que a una mala alfombra. Hay de hecho un buen gusto creador en el color, en los diferentes regímenes de color que constituyen un tacto propiamente visual o un sentido háptico de la vista.



*Painting*, 1946
[30]

# XVII

## El ojo y la mano

Las dos definiciones de la pintura, por la línea y el color, por el trazo y la mancha, no se corresponden exactamente, porque una es visual, mientras que la otra es manual. Para cualificar la relación del ojo y de la mano, y los valores por los que pasa esta relación, no basta ciertamente con decir que el ojo juzga y que las manos operan. La relación de la mano y del ojo es infinitamente más rica, y pasa por tensiones dinámicas, inversiones lógicas, intercambios y vicariedades orgánicas (el célebre texto de Focillon, «elogio de la mano», no nos parece dar cuenta de ella). El pincel y el caballete pueden expresar una subordinación de la mano en general, pero un pintor nunca se ha contentado con el pincel. Habría que distinguir varios aspectos en los valores de la mano: lo digital, lo táctil, lo propiamente manual y lo háptico. Lo *digital* parece marcar el máximo de subordinación de la mano al ojo: la visión se ha hecho interior, y la mano se reduce al dedo, es decir, sólo interviene para escoger las unidades correspondientes a formas visuales puras. Cuanto más subordinada está la mano, más desarrolla la vista un espacio óptico «ideal» y tiende a captar sus formas según un código óptico. Pero este espacio óptico, por lo menos en sus comienzos, presenta aún referentes manuales con los que se conecta: se llamarán *táctiles* tales referentes virtuales, como la profundidad, el contorno, el modelado... etc. Esta subordinación rebajada de la mano al ojo puede dejar sitio, a su vez, a una verdade-

ra insubordinación de la mano: el cuadro sigue siendo una realidad visual, pero lo que se impone a la vista es un espacio sin forma y un movimiento sin reposo que a ésta le costará trabajo seguir, y que deshacen lo óptico. Se llamará *manual* la relación invertida de esta manera. Por fin se hablará de *háptico* cada vez que no hubiera ya subordinación estricta en un sentido o en otro, ni subordinación rebajada o conexión virtual, sino cuando la propia vista descubra en sí una función de tacto que le es propia, y que no le pertenece más que a ella, distinta de su función óptica[1]. Se diría entonces que el pintor pinta con sus ojos, pero solamente en tanto que toca con los ojos. Y, sin duda, esta función háptica puede adquirir su plenitud directamente y de un golpe, bajo formas antiguas cuyo secreto hemos perdido (arte egipcio). Pero puede también recrearse en el ojo «moderno» a partir de la violencia y de la insubordinación manuales.

Hemos partido del espacio óptico-táctil, y de la figuración. No es
30 que estos dos caracteres sean lo mismo; la figuración o la apariencia figurativa son más bien como la consecuencia de ese espacio. Y, según Bacon, este espacio debe estar allí, de una manera u otra: no se tiene elección (estará allí por lo menos virtualmente, o en la cabeza del pintor... y la figuración estará allí, preexistente o prefabricada). Ahora bien, es con este espacio y con sus consecuencias como el «diagrama» manual desemboca en catástrofe, él que consiste únicamente en manchas y trazos insubordinados. Y algo debe *salir* del diagrama, a la vista. A grandes rasgos, la ley del diagrama según Bacon es ésta: se parte de una forma figurativa, un diagrama interviene para enturbiarla, y debe salir de él una forma de una naturaleza totalmente distinta, llamada Figura.

Bacon cita por de pronto dos casos[2]. En «*Pintura*» de 1946, quería

---

[1] La palabra «haptisch» la crea Riegl como respuesta a algunas críticas. No aparecía en la primera edición de *Spätrömische Kunstindustrie* (1901) que se contentaba con la palabra «taktische».

[2] E. I, pp. 30-34.

«hacer un pájaro posándose en un campo», pero los rasgos trazados han tomado de súbito una especie de independencia, y sugerido «algo por completo diferente», el hombre en el paraguas. Y en los retratos de cabezas, el pintor busca la semejanza orgánica, pero ocurre que «el mismo movimiento de la pintura de un contorno a otro» libera una semejanza más profunda donde no se pueden discernir órganos, ojos, nariz o boca. Justamente porque el diagrama no es una fórmula codificada, estos dos casos extremos deben permitirnos despejar las dimensiones complementarias de la operación.

Se podría creer que el diagrama nos obliga a pasar *de una forma a otra*, por ejemplo, de una forma-pájaro a una forma-paraguas, y actúa en ese sentido como un agente de transformación. Pero no es el caso de los retratos, donde se va solamente de un borde a otro de una misma forma. E incluso para «*Pintura*» Bacon dice explícitamente que no pasa de una forma a otra. En efecto, el pájaro existe sobre todo en la intención del pintor, y deja sitio al *conjunto* del cuadro realmente ejecutado, o, si se prefiere, a la *serie* paraguas — hombre debajo suyo — pieza de carne encima. El diagrama por lo demás no está al nivel del paraguas, sino en la zona enturbiada, más abajo, un poco a la izquierda, y comunica con el conjunto a través de la playa negra: es él, foco del cuadro, punto de visión acercada, del que sale toda la serie como serie de accidentes «subiéndose los unos sobre la cabeza de los otros»[3]. Si se parte del pájaro como forma figurativa intencional, se ve que lo que corresponde a esa forma en el cuadro, lo que le es verdaderamente análogo, no es la forma-paraguas (que definiría solamente una analogía figurativa o de semejanza), sino que lo que

[3] E. I, p. 30. Bacon añade: «Y entonces he hecho estas cosas, las he hecho gradualmente. Tampoco pienso que el pájaro haya sugerido el paraguas, ha sugerido de un golpe toda esa imagen». Este texto parece oscuro, puesto que Bacon invoca a la vez dos ideas contradictorias, la de una serie gradual y la de un conjunto de golpe. Pero las dos son verdad. Quiere decir de cualquier manera que no hay una relación de forma a forma (pájaro-paraguas), sino una relación entre una intención de inicio, y toda una serie *o* todo un conjunto de llegada.

constituye la analogía propiamente estética es la serie o conjunto figural: los brazos de la pieza de carne que se alzan análogos a las alas, las rajas del paraguas que caen o se cierran, la boca del hombre como un pico dentado. El pájaro es sustituido, no por otra forma, sino por *relaciones totalmente diferentes*, que engendran el conjunto de una Figura como el análogo estético del pájaro (relaciones entre brazos de la pieza de carne, rajas de paraguas, boca de hombre). El diagrama-accidente ha enturbiado la forma figurativa intencional, el pájaro: impone manchas y trazos no formales, que funcionan solamente como rasgos de pajareidad, de animalidad. Y de esos trazos no figurativos, como de un charco, sale el conjunto final y, a su vez más allá de la figuración propia de ese conjunto, lo elevan a la potencia de pura Figura. Así pues, el diagrama ha actuado imponiendo una zona de indiscernibilidad o de indeterminabilidad objetiva entre dos formas, de las que una ya no estaba y la otra aún no: destruye la figuración de una y neutraliza la de la otra. Y, entre las dos, impone la Figura, bajo sus relaciones originales. Hay efectivamente cambio de forma, pero el cambio de forma es deformación, es decir, creación de relaciones originales sustitutivas de la forma: la pieza de carne que chorrea, el paraguas que coge de un bocado, la boca que se dienta. Como dice una canción, *I'm changing my shape, I feel like an accident*. El diagrama ha inducido o repartido en todo el cuadro las fuerzas no formales con las que las partes deformadas están necesariamente en relación, o a las que sirven precisamente de «lugares».

Se ve, pues, cómo todo puede hacerse en el interior de la misma forma (segundo caso). Así, para una cabeza, se parte de la forma figurativa intencional o esbozada. Se la enturbia de un contorno a otro, es como un gris que se derrama. Pero este gris no es la indiferencia del blanco y del negro, es el gris coloreado, o más bien el gris colorante, de donde van a salir nuevas relaciones (tonos rotos) totalmente diferentes de las relaciones de semejanza. Y estas nuevas relaciones de tonos rotos dan una semejanza más profunda, una semejanza

no figurativa para la misma forma, es decir, una Imagen únicamente figural[4]. De aquí el programa de Bacon: producir la semejanza con medios no semejantes. Y cuando Bacon busca evocar una fórmula muy general apta para expresar el diagrama y su acción de enturbiamiento, de limpia, puede proponer una fórmula lineal tanto como colorista, una fórmula-trazo tanto como una fórmula-mancha, una fórmula-distancia tanto como una fórmula-color[5]. Se enturbiarán las líneas figurativas prolongándolas, plumeándolas, es decir, induciendo entre ellas nuevas distancias, nuevas relaciones, de donde saldrá la semejanza no figurativa: «ves de repente a través del diagrama que la boca podría ir de un extremo a otro del rostro...» Hay una línea diagramática, la del desierto-distancia, lo mismo que hay una mancha diagramática, la del gris-color, y las dos se reúnen en la misma acción de pintar, pintar el mundo en gris-Sáhara («Te gustaría en un retrato poder hacer de la apariencia un Sáhara, hacerlo tan semejante que parezca que contiene las distancias del Sáhara»).

Pero siempre vale la exigencia de Bacon: es preciso que el diagrama permanezca localizado en el espacio y en el tiempo, y no tiene que ganar todo el cuadro, eso sería un batiburrillo (se recaería en un gris de la indiferencia, en una línea «ciénaga» antes que desierto)[6]. En efecto, siendo él mismo una catástrofe, el diagrama no debe producir catástrofe. Siendo él mismo zona de enturbiamientos, no debe entur-

---

[4] La mezcla de colores complementarios da gris; pero el tono «roto», la mezcla desigual, conserva la heterogeneidad sensible o la tensión de los colores. La pintura del rostro será *no sólo* rojo *sino* verde, etc. El gris como potencia del color roto es muy diferente del gris producto del negro y del blanco. Es un gris háptico, y no óptico. Ciertamente se puede romper el color con gris óptico, pero mucho peor que con el complementario: en efecto, cuando se da de antemano lo que se quiere resolver, se pierde la heterogeneidad de la tensión, o la precisión milimétrica de la mezcla.

[5] E. I, p. 111.

[6] E. I, p. 34 (y II, p. 47, p. 55): «el día siguiente he procurado avanzar y hacer la cosa aún más punzante, aún más próxima, y he perdido la imagen por completo».

biar todo el cuadro. Siendo mezcla, no debe mezclar los colores, sino romper los tonos. En pocas palabras, siendo manual, debe ser reinyectado en el conjunto visual donde despliega consecuencias que lo sobrepasan. Lo esencial del diagrama es que se hace para que algo *salga* de él, y fracasa si de él no sale nada. Y lo que sale del diagrama, la Figura, sale de él a la vez gradualmente y de una sola tirada, como para «*Pintura*» donde el conjunto está dado de un golpe, al mismo tiempo que la serie está construida gradualmente. Sucede que, si se considera el cuadro en su realidad, la heterogeneidad del diagrama manual y del conjunto visual marca de hecho una diferencia de naturaleza o un salto, como si se saltara una primera vez del ojo óptico a la mano, y una segunda vez de la mano al ojo. Pero si se considera el cuadro en su proceso, hay más bien inyección continua del diagrama manual en el conjunto visual, «gota a gota», «coagulación», «evolución», como si se pasara gradualmente de la mano al ojo háptico, del diagrama manual a la visión háptica[7].

Pero, brusco o descomponible, este paso es el gran momento en el acto de pintar. Porque es aquí donde la pintura descubre en el fondo de sí misma y a su manera el problema de una lógica pura: pasar de la posibilidad de hecho al hecho[8]. Porque el diagrama no era más que una posibilidad de hecho, mientras que el cuadro existe haciendo presente un hecho muy particular, que se llamará *el hecho pictórico*. Quizás en la historia del arte Miguel Ángel es el más apto para hacernos comprender con toda evidencia la existencia de un hecho semejante. Lo que se llamará «hecho» es por lo pronto que muchas formas están comprendidas en una sola y la misma Figura, cogidas en una especie de serpentina, como otros tantos accidentes tanto más necesarios, y que se subirían unos sobre la cabeza o la espalda de los

[7] E. I, p. 112, p. 114; II, p. 68 («esas marcas que han llegado al lienzo han evolucionado hacia formas particulares...»).

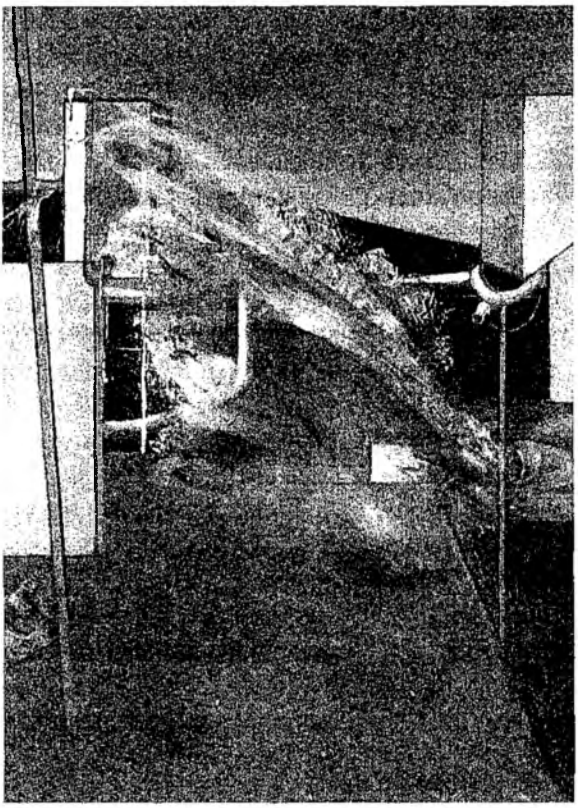
[8] Cf, E. I, p. 11: el diagrama no es sino una «posibilidad de hecho». Una lógica de la pintura encuentra aquí nociones análogas a las de Wittgenstein.

otros[9]. Como la *Sagrada Familia*: entonces las formas pueden ser figurativas y los personajes tener todavía relaciones narrativas, todos esos vínculos desaparecen en provecho de una «matter of fact», de una ligadura propiamente pictórica (o escultórica) que no cuenta ninguna historia y no representa nada más que su propio movimiento, y hace que coagulen elementos de apariencia arbitraria en un solo chorro continuo[10]. Ciertamente, hay todavía una representación orgánica, pero se asiste más profundamente a una revelación del cuerpo bajo el organismo, que hace que crujan o se inflen los organismos y sus elementos, les impone un espasmo, los pone en relación con fuerzas, sea con una fuerza interior que los levanta, sea con fuerzas exteriores que los atraviesan, sea con la fuerza eterna de un tiempo que no cambia, sea con las fuerzas variables de un tiempo que se derrama: una pieza de carne, una amplia espalda de hombre, Miguel Ángel es quien inspira a Bacon. Y, aún entonces, se tiene la impresión de que el cuerpo entra en posturas particularmente amaneradas, o se dobla bajo el esfuerzo, el dolor y la angustia. Pero esto no es verdad más que si se vuelve a introducir una historia o una figuración: en verdad esas son las posturas figuralmente más naturales, como las atrapamos «entre» dos historias, o cuando estamos solos, a la escucha de una fuerza que nos agarra. Con Miguel Ángel, con el *manierismo*, la Figura o el hecho pictórico nacen en estado puro, y no tendrán ya necesidad de otra justificación más que una «policromía acre y estridente, estriada de reverberaciones, como una chapa de metal». Ahora todo está aclarado, claridad superior a la del contorno e incluso a la de la luz. Las palabras de las que se sirve Leiris para Bacon, la mano, la pincelada, el agarre, la presa, evocan esta actividad manual que traza la posibilidad del hecho: se reproducirá del hecho, como se

9 Era la fórmula de Bacon, E. I, p. 30.

10 En un texto corto sobre Miguel Ángel, Luciano Bellosi ha mostrado muy bien cómo Miguel Ángel destruía el hecho narrativo religioso en provecho de un hecho propiamente pictórico o escultórico: cf. *Michel-Ange peintre*, éd. Flammarion.

«reproducirá del natural». Pero el propio hecho, este hecho pictórico venido de la mano, es la constitución del tercer ojo, un ojo háptico, una visión háptica del ojo, esta nueva claridad. Es como si la dualidad de lo táctil y de lo óptico fuera sobrepasada visualmente, hacia esta función háptica del ojo salida del diagrama.



*Jet of water*, 1979
[38]

# Índice de los cuadros citados

1. *Study for a portrait of Van Gogh II*, 1957. Óleo sobre lienzo, 198 x 142 cm. Colección Edwin Janss Thousand Oaks, California.
2. *Two Figures in the grass*, 1954. Óleo sobre lienzo, 152 x 117 cm. Colección particular, París.
3. *Study for a portrait of Lucian Freud (sideways)*, 1971. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Bruxelles.
4. *Portrait of George Dyer talking*, 1966. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, New York.
5. *Two men working in the field*, 1971. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Japón.
6. *Head VI*, 1949. Óleo sobre lienzo, 93 x 77 cm. Colección The Arts Council of Great Britain, Londres.
7. *Figure in a landscape*, 1945. Óleo y pastel sobre lienzo, 145 x 128 cm. Colección The Tate Gallery, Londres.
8. *Figure study I*, 1945-46. Óleo sobre lienzo, 123 x 105,5 cm. Colección particular, Inglaterra.
9. *Self-portrait*, 1973. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, New York.
10. *Study for corrida nº 1*, 1969. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular.
11. *Head II*, 1949. Óleo sobre lienzo, 80,5 x 65 cm. Colección Ulster Museum, Belfast.
12. *Landscape*, 1952. Óleo sobre lienzo, 139,5 x 198,5 cm. Colección Musée Brera, Milán.
13. *Study of Figure in a lanscape*, 1952. Óleo sobre lienzo, 198 x 137 cm. Colección The Phillips Colección, Washington, D.C.
14. *Triptych*, 1970. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección National Gallery of Australia, Canberra
15. *Study of baboon*, 1953. Óleo sobre lienzo, 198 x 137 cm. Colección Museum of Modern Art, New York.
16. *Man and dog*, 1953. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 118 cm. Colección Albright- Knox Art Gallery, Buffalo. (Donation of Seymour H. Knox.)
17. *Triptych, studies of the human body*, 1970. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Jacques Hachuel, New York.
18. *Second version of «Study for corrida nº 1»*, 1969. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Jérome L. Stern, New York.
19. *Triptych, Three studies of Lucian Freud*, 1969. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular, Roma.
20. *Three studies of Isabel Rawsthorne*, 1967. Óleo sobre lienzo, 119,5 x 152,5 cm. Colección Nationalgalerie, Berlín.
21. *Study of nude with Figure in a mirair*, 1969. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular.
22. *Triptych, studies of human body*, 1970. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Marlborough International Fine Art.
23. *Painting*, 1978. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Montecarlo.
24. *Three studies from the human body*, 1967. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular.
25. *Triptych, Three studies for a portrait of Lucian Freud*, 1966. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Marlborough International Fine Art.
26. *Figure standing at a washbasin*, 1976. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Museo de Arte Contemporaneo de Corncas.
27. *Triptych*, 1976. Óleo y pastel sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular. Francia
28. *Second version of «Painting»*, 1946, 1971. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Wallraf-Richartz Museum. Colección Ludwig.
29. *Triptych*, mayo-junio 1973. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Saul Sternberg, New York.
30. *Painting*, 1946. Óleo sobre lienzo, 198 x 132cm. Colección Museum of Modern Art, New York.
31. *Portrait of George Dyer staring into a mirror*, 1967. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Caracas.
32. *Lying figure in a mirror*, 1971. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Museo de Bellas Artes, Bilbao.
33. *Portrait of George Dyer staring at blind cord*, 1966. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Maestri, Parma.

34. *After Muybridge — woman emptying, and paralytic child on all fours,* 1965. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Steoflijk Museum, Amsterdam.

35. *Portrait of George Dyer in a mirror,* 1968. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Thyssen-Bornemisza, Lugano.

36. *Two Studys of George Dyer with a dog,* 1968. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Roma.

37. *Lying figure with hypodermic siringue,* 1963. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Suiza.

38. *Jet of water,* 1979. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular.

39. *Seated figure,* 1974. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Gilbert de Botton.

40. *Three figures and portrait,* 1975. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección The Tate Gallery, Londres.

41. *Two figures,* 1953. Óleo sobre lienzo, 152 x 116,5 cm. Colección particular, Inglaterra.

42. *Portrait of Isabel Rawsthorne in a street in Soho,* 1967. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Nationalgalerie, Berlin.

43. *Lying figure,* 1959. Óleo sobre lienzo, 198 x 142 cm. Colección Kastsamm- lag Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.

44. *Reclining woman,* 1961. Óleo y collage sobre lienzo, 198,5 x 141,5 cm. Colección The Tate Gallery, Londres.

45. *Pope nº II,* 1960. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 119,5 cm. Colección particular, Suiza.

46. *Lying figure,* 1969. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Montreal.

47. *Triptych, Three Studys of the male back,* 1970. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Kastheus, Zurich.

48. *Study for portrait II (after the life mask of William Blake),* 1955. Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm. Colección The Tate Gallery, Londres

49. *Study for portrait III (after the life mask of William Blake),* 1955. Óleo sobre lienzo, 61 x 51 cm. Colección particular.

50. *Triptych,* mayo-junio 1974. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Propiedad del artista.

51. *Miss Muriel Belcher,* 1959. Óleo sobre lienzo, 74 x 67,5 cm. Colección Gilbert Halbers, París.

52. *Fragment of a crucifixion,* 1950. Óleo y algodón sobre lienzo, 140 x 108,5 cm. Colección Steoflijk Van Abbemuseum, Eindhoven.

53. *Triptych, two figures lying on a bed with attendants,* 1968. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular, New York.

54. *Study after Velazquez's Pope Innocent X,* 1953. Óleo sobre lienzo, 153 x 118 cm. Colección Des Moisnes Art Center, Iowa.

55. *Study for the nurse in the film Battleship Potemkin,* 1957. Óleo sobre lienzo, 198 x 142 cm. Colección Stiioflsches Kastinstitut od Stiidtische Galerie, Frankfurt.

56. *Triptych, Three studies for a crucifixion,* 1962. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 145 cm. Colección The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

57. *Pope,* 1954. Óleo surtoile, 152,5 x 116,5 cm. Colección particular, Suiza.

58. *Triptych, Crucifixion,* 1965. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Staatsgalerie Moofmer Kast, Maich.

59. *Study for a portrait,* 1953. Óleo sobre lienzo, 152,5 x 118 cm. Colección Kasthalle, Hambourg.

60. *Triptych, Three studies of the human head,* 1953. Óleo sobre lienzo, cada panel 61 x 51 cm. Colección particular, Suiza.

61. *Triptych, inspired by of T. S. Eliot «Sweeney Agonistes»,* 1967. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección The Hirshhorn Museum and Sculpture Garofn, Washington D.C.

62. *Study for a crouching nude,* 1952. Óleo sobre lienzo, 198 x 137 cm. Colección Oftroit Institute of Arts.

63. *Portrait of George Dyer and Lucian Freud,* 1967. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. (Destruida en un incendio).

64. *Portrit of a man walking down stairs,* 1972. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, Londres.

65. *Man carrying a child,* 1956. Óleo sobre lienzo, 198 x 142 cm. Colección particular.

66. *Figure tourning,* 1962. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, New York.

67. *Portrait of George Dyer riding a bicycle,* 1966. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Jérome L. Stem, New York.

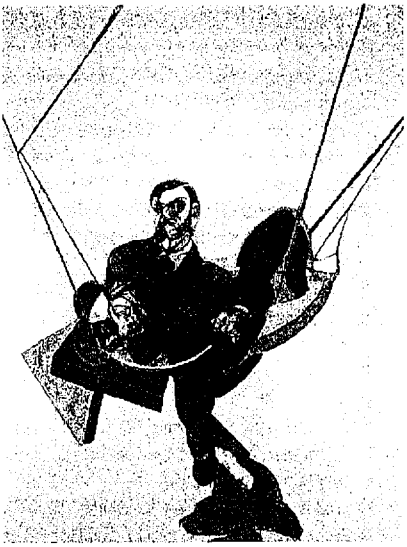
68. *Study of Isabel Rawsthorne,* 1966. Óleo sobre lienzo, 35,5 x 30,5 cm. Colección Michel Leiris, París.

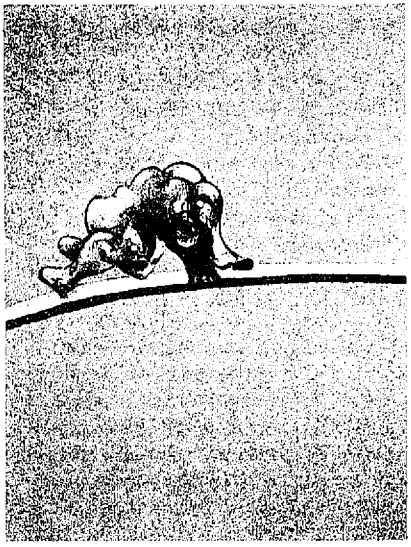
69. *Two studies for a portrait of George Dyer,* 1968. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Sara Hildén Tampere, Finlandia.

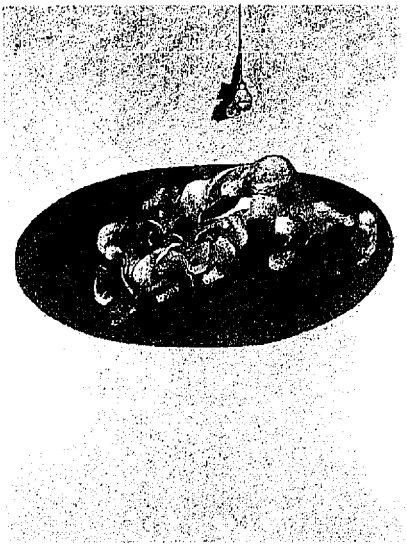
70. *Triptych,* agosto 1972. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección The Tate Gallery, Londres.
71. *Triptych, Three studies for a self-portrait,* 1967. Óleo sobre lienzo, cada panel 35,5 x 30,5 cm. Colección particular.
72. *Triptych, Three studies of Isabel Rawsthorne,* 1968. Óleo sobre lienzo, cada panel 35,5 x 30,5 cm. Colección Mrs Susan Lloyd, Nassau.
73. *Triptych, Three portraits,* 1973. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular, San Francisco.
74. *Triptych, Three studies for a portrait of George Dyer (on lightground),* 1964. Óleo sobre lienzo, cada panel 35,5 x 30,5 cm. Colección particular.
75. *Four studies for a self-portrait,* 1967. Óleo sobre lienzo, 91,5 x 33 cm. Colección Museo Brera, Milan.
76. *Triptych, Three studies of figures on beds,* 1972. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular, San Francisco.
77. *Sleeping figure,* 1974. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección A. Carter Pottash.
78. *Triptych,* marzo 1974. Óleo y pastel sobre lienzo. Cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular, Madrid.
79. *Man and child,* 1963. Óleo sobre lienzo, 198x 147,5cm. Colección Mac Crory Corporation, New York.
80. *Triptych, Three studies of Figures at the base of crucifixion,* 1944. Óleo y pastel sobre lienzo, cada panel 94 x 74 cm. Colección The Tate Gallery, Londres.
81. *Sphinx,* 1954. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Museo Brera, Milán.
82. *Triptych, Three figures in a room,* 1964. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección Musée national d' Art moderne, Centre Georges-Pompidou, París.
83. *Sand dune,* 1981. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular.
84. *Desert landscape,* 1982. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Propiedad del artista.
85. *Study for the human body,* 1983. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Menil's Fondation Collection, Houston.
86. *Study for the human body, figure in movement,* 1982. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Marlborough International Fine Art.
87. *Study for the human body, after Ingres,* 1982. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Propiedad del artista.
88. *Study for the human body,* 1982. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Musée national d' Art moofme, Centre Georges-Pompidou, París.
89. *Statue and personages in a street,* 1983. Óleo y pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Propiedad del artista.
90. *Œdipe and the Sphinx after Ingres,* 1983. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, California.
91. *Study of a man talking,* 1981. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Collection particular, Suiza.
92. *Sphinx — portrait of Muriel Belcher,* 1979. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Musée national d' Art moofme, Tokio.
93. *Triptych, studies from the human body,* 1979. Óleo sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Colección particular.
94. *Carcase of meat and bird of prey,* 1980. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Collection particular.
95. *Study for self-portrait,* 1982. Óleo sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección particular, New York.
96. *Triptych,* 1983. Óleo y pastel sobre lienzo, cada panel 198 x 147,5 cm. Collection Marlborough International Fine Art.
97. *Sand dune,* 1981. Óleo and pastel sobre lienzo, 198 x 147,5 cm. Colección Ernst Beyeler, Bale.

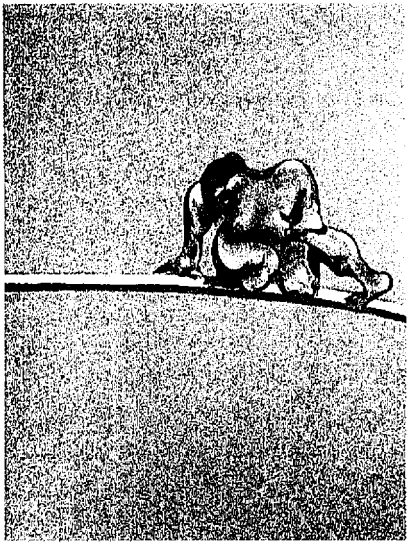
*Triptych,*
1970

[14]







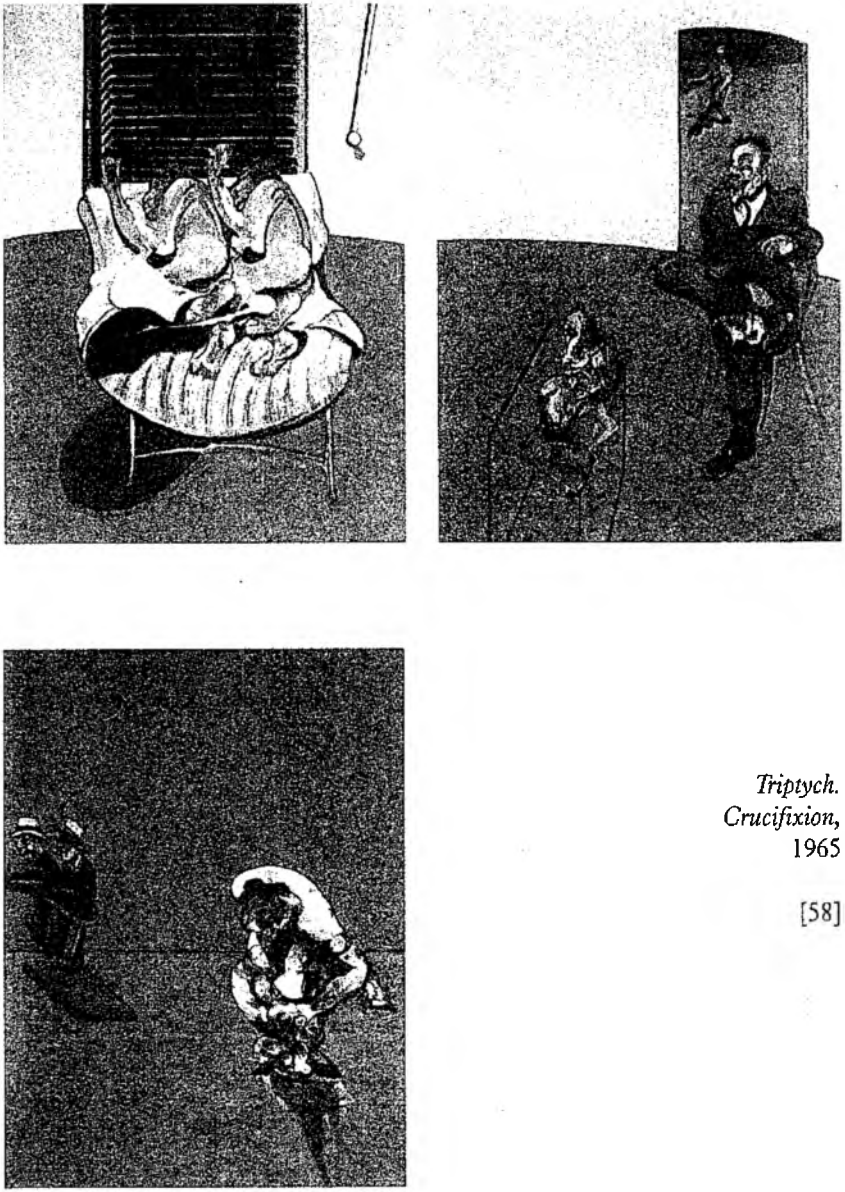


*Triptych.*
*Studies of the human body,*
1970

[22]

*Triptych.*
*Two figures lying on a bed with attendants,*
1968

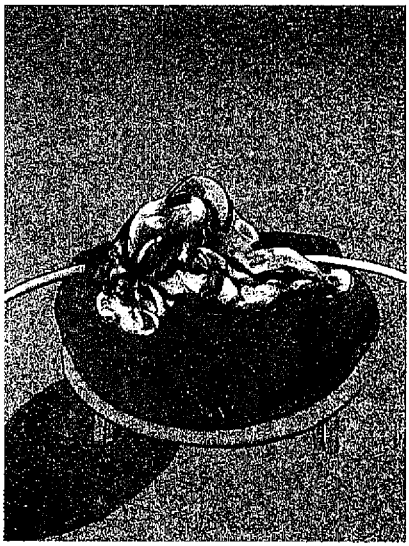
[53]

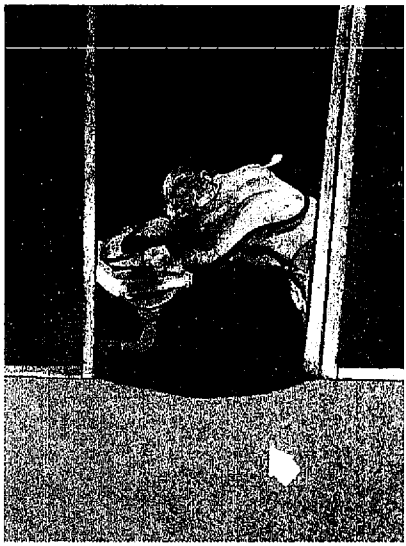


*Triptych.*
*Crucifixion,*
1965

*Triptych.*
May-june, 1973

[29]



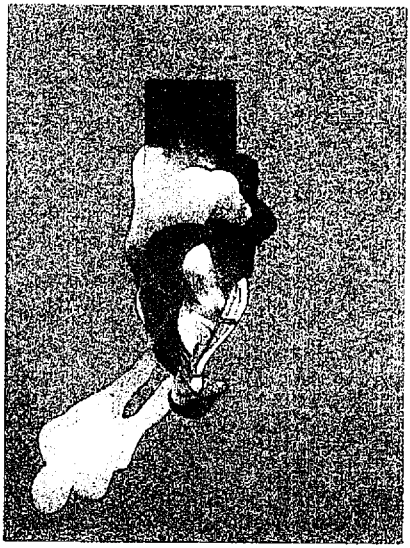


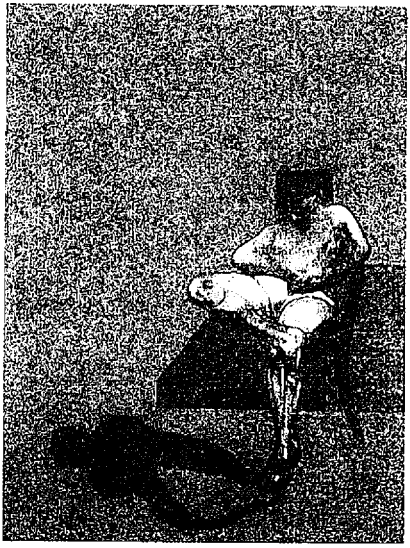
*Triptych.*
*Studies of the human body,*
1970

[17]

*Triptych.*
may-june, 1974

[50]





*Triptych.*
1983

[96]